حسني البناني

النسخة الخاصة للانطباعية العربية

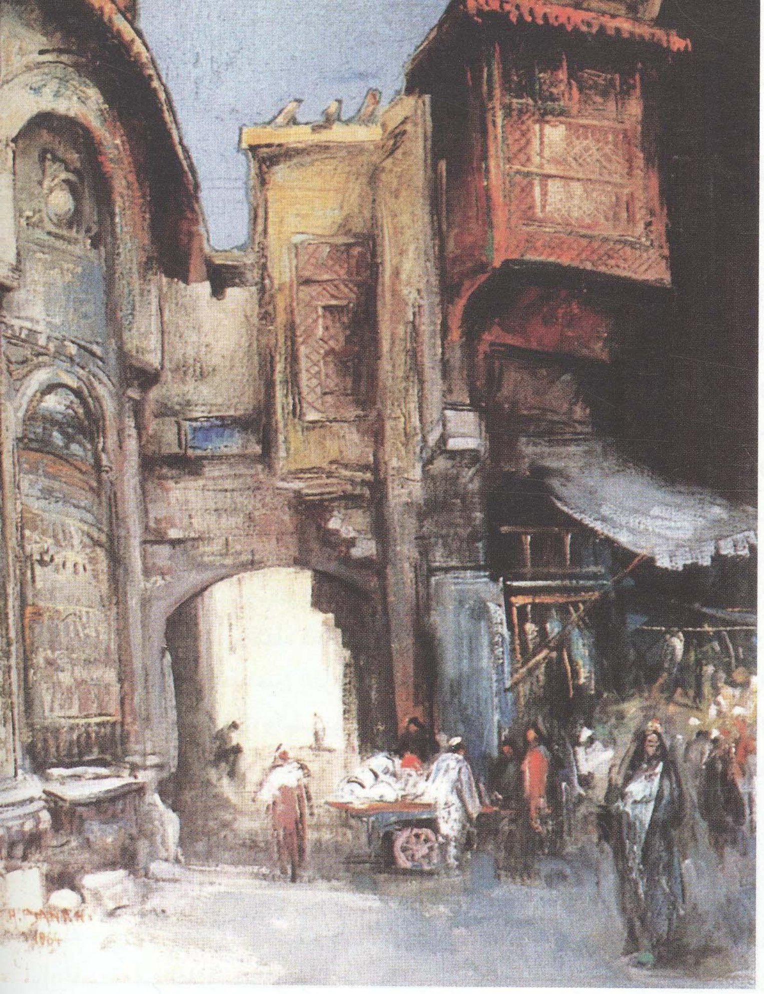
عنده تجد كمال واكتمال الشكل بالمضمون.. إن لوحاته تضاهي الملاحم الشعبية والسيمفونيات الموسيقية، ذلك أنه كان قصيدة حب مبهرة لوطنه وناسه وطبيعته، وإن تجسدت عبر الخطوط والألوان والأشكال.

وسط البلبلة التي تحيط بالحركة التشكيلية العربية، مع ارتفاع دعوى العبودية الفكرية لأوروبا، واستفحال موجات العبث وسياسات الغزو الثقافي، لا بأس من تمعن خطو الأساتذة العظام من رواد الفن، لعل مسلك هؤلاء الرواد يساعدنا على أن نخطو واثقين، مطورين الطرق التي بدأوها.. بين هؤلاء الرواد الفنان الكبير حسني البناني (1912-1988) الذي يمر على ميلاده هذه الأيام مائة عام بالتمام والكمال.

نادية فتحي

ناقدة تشكيلية - مصر







في العـام 1860 التحق كلود مونيه بالخدمة في الجيش الفرنسي، وأرسـل إلى الجزائر، ومـن هناك راح يصف منبهرا وقع الألوان المتوهجة الشـديدة السطوع على نفسه. ولكن إصابته بحمى التيفوئيد عجلت بتسريحه من الجيش، فغادر الجزائر راجعا إلى باريس ليواصل تعلمه للفن، مـن دون نسـيان ذكرياته في «البلاد الشرقية».

كان الرسـام الفرنسـي إدوار مانيـه ينتمي إلى أسرة بورجوازية ميسورة الحال، فقد كان والده رجل قانون ناجحا، وأتاح له ذلـك أن يعبر عن آرائـه وانتقاداته الفنية من دون خوف من فقدان مصدر الرزق، بعكس الكثير من الفنانين الذيـن تعلقوا بالوجهات المحافظة لمـن يرعى أعمالهـم، حلم مانيه في صغره أن يصبح ضابط بحرية، لكن بعد فشـله مرتين في امتحانات القبـول درس الفن علـى يد توماس كوتـير، وإن تأثر أسـلوبه بتأمل أعمال الفنانين الهولنديين والأسـبان. وقد أثارت لوحة غداء على العشب ولوحة أولمبيا، من أعماله المبكرة، جدلا كبيرا وأثرتا في أعمال بعض الفنانين الشبان في عصره: كلود مونيه، كميل بيسارو، سيسلي، بازيل وغيرهم، فاتخذوه زعيما لتوجهاتهم الجديدة، اعتبارا لجرأته الشديدة في تناول الموضوعات.

آثار الطبيعة الشرقية

كما توطـدت علاقات كلود مونيه مـع بعض الفنانين الشـباب أمثال رينـوار. وفي العـام 1874، خرج مع أصدقائه للرسـم عـن الطبيعـة في غابـة فونتينيلو. وعندما نشـبت الحرب الفرنسية الروسية سافر مونيه إلى إنجلترا هربا من هـذه الحرب، وهناك عكف على رسم المناظر الطبيعية في حدائق لندن. وفي العام نفسه رفض المعرض العام أعمال مونيه ورينوار وغيرهما من الفنانين، مما حداهم إلى إقامة معرض مسـتقل سمي صالـون المرفوضات، وكان لهـذا المعرض فضل كبير في دخول الرسم والتصوير إلى مرحلة الحداثة.

كان للفنـان كلود مونيه محاولاتـه المهمة والجادة في الاهتمام بالضـوء كمؤثر كبير في فـن التصوير، ونجد ذلـك في «كاتدرائية روين»، التـي صورها عدة مرات في توقيتـات مختلفـة ومتلاحقـة، وصـولا إلى تأثـير الضوء والظلال على الشـكل العـام للكاتدرائية. وكان قـد أنجز لوحة جديدة العام 1872، سـماها «انطباع شـمس مشرقة»، ولما كان الأول في اسـتعمال أسلوب جديد في التصوير، فقد اشـتق اسم المدرسة الجديدة «الانطباعيـة» مـن اسـم لوحته، وصار يعـرف برائد المدرسة الانطباعية في الرسم.

وعـلى رغـم أنـه تمكـن متابعـة جـذور الانطباعية التاريخيـة في أعمال جيورجيوني في إيطاليا والجريكو وفيلاسـكيز في أسـبانيا وترنر وكونسـتابل في إنجلترا، بـل وبصـورة ممنهجـة عنـد ديلاكروا، فقد كرسـت الانطباعيـة على النحو السـابق في معـرض في باريس العـام 1874، حين قدم رائدها كلـود مونيه مجموعة لوحـات صور فيها أوقاتا مختلفة من سـاعات النهار، معـبرا بها عن الأهـداف التي تسـعى الانطباعية إلى تحقيقها، وهي أهداف تشكيلية لا علاقة لها بالموضوع المرسـوم أو مركزية العناصر المكونة ومعنى التكوين. وانضـم إلى كلـود مونيـه نخبـة من الشـباب الفنانين من بينهم بيسـارو وسيسـلي ورينوار وديجا وسيزان وغيرهم، ممن أصبحوا من أعظم فناني أوروبا في القرن العشريـن. إلا أن الانطباعيـة واجهـت معارضة قوية من بعض النقاد والمعلقين، ولم تكتسب اسمها إلا بعد عشرات السـنين، بعد أن عرفـت بالتلوين المتقطع أي اللمسات المتتابعة من الفرشـاة بعيدا عن الانسياب اللـوني، حتى أن البعض بات يفضـل التنقيط بالألوان الأساسية تاركا إياها لتختلط في عيون المتلقين.

كانت الانطباعيـة أول حركة عظمى في الفن الحديث تتعلق بالصنعـة الفنية وليس بالمضمـون. أول حركة تهيـم بأجواء الصورة نفسـها منفصلة عـن الموضوع المرسـوم. وقبلها كان الرسامون قد اعتادوا إنجاز لوحاتهم داخل الإستديو لا شأن لهم بالطبيعة. لكن الانطباعيين جميعا كانوا يرسـمون في الخلاء، فأطلق عليهـم «الخلويون»، واعتـبروا خارجين عـن العرف والتقاليد، لما صحبوا ألوانهم وفراجينهم وجلسـوا في الحقول والمروج يرسمون ويلونون.

النسخة العربية من الانطباعية

وكان في الانطباعيـة بملامحها الشرقية أشـياء جعلتها تـروق للفنانين العرب، فشـكلت بعض تـراث حركتنا التشـكيلية المعاصرة في بواكيرها. سافر الرسام المصري الرائد محمد ناجي إلى مدينة جيفرني بفرنسـا، وزامل بعض الوقت رائد الانطباعيـة كلود مونيه وأخذ عنه. كما أن رسـامنا الكبير محمود سعيد بدأ حياته الفنية انطباعيـا. وكان الرائـد حبيب جورجـي يقود جماعة «الدعاية الفنية» إلى الخلاء يصورون الأشجار والمروج والنخيل بالألـوان المائية.. وذلك كلـه ناهيك بالطبع عن ارتباط الانطباعية باسم الرائد يوسف كامل، فقد عشقها وهو يدرس في مدرسة الفنون الجميلة على يد

أستاذه باولو فورشيلا، ثم التقى بها أثناء دراسته في إيطاليا، وعاد مدرسا متشيعا لها في مدرسة الفنون الجميلة، وظل وفيا لها حتى آخر أيام حياته. لكنها اتخذت على يديه أبعادا مختلفة محددة واضحة، انعكست في نتاجه ونتاج تلاميذه، فيما يمكن تسميته بالنسخة الخاصة للانطباعية العربية.

تجدر الإشارة إلى أنه من أسباب اختلاف «النسخة العربية» هنا أن الأستاذ فورشيلا لم يكن في حقيقة الأمر مجرد فنان انطباعي، إذ كان يمزج بين الأسلوبين الأكاديمي والانطباعي، وقد مضى يوسف كامل يدرس على يديه طوال ثلاث سنوات، مما جعل يوسف يقتفي أثرة، ولكن ليس اقتفاء مغمض العينين.

لقد صدرت أعمال الانطباعيين الفرنسيين عن نظريات علم الضوء، وكيف يتحلل، وكيف يؤثر عندما يسقط في المرئيات. أما لوحات كامل فكانت تنبع قبل ذلك من ثقافة إنسانية اجتماعية استمدها، بعد أن تخرج، وعمل العام 1912 في إنشاء «المدرسة الإعدادية» بحي الظاهر، ودرس في قسمها الثانوي، حيث كان يزامله - في التدريس - الأساتذة عباس محمود العقاد وإبراهيم عبدالقادر المازني وأحمد حسن الزيات وفريد أبو حديد ومحمد صادق عنبر وعبدالوهاب خلاف ومحمد بدران، وغيرهم من مفكري مصر وعلمائها. وفي مبنى هذه المدرسة تكونت جمعية التأليف والترجمة والنشر، بروادها الذين شغلوا برسالة المعرفة، كما تكونت مجموعة من الجمعيات التي ساهمت في الحركة الوطنية ونشر الثقافة، وكان إنشاء المدرسة نفسها عملا من أعمال الوطنية دعا عبد العزيز جاويش للقيام به - من تبرعات جلود الأضاحي - بهدف إقامة معاهد للعلم، بعيدا عن إشراف وتوجيهات المحتل الإنجليزي.. ومن صحبة قادة الفكر والأدب والفلسفة في مصر، جاء إبداع يوسف كامل محملا ببذور التنوير الإنساني.

كما أن طبيعة أشعة الشمس المصرية الساطعة القوية في معظم شهور السنة تسهم في تأكيد العموميات ومحو الكثير من التفاصيل، الأمر الذي يقلل من الصفة القزحية التي تقوم عليها صياغات الانطباعيين الفرنسيين، والتعدد اللوني والتنوع في المساحات الصغيرة اللذين يصبغان أعمالهم، لذلك كان يوسف مصريا حين اختار الفراجين العريضة، واللمسات السريعة، الانفعالية الفاقعة المعبرة، والتأثيرات اللونية العامة للمرئيات.

حسني البناني

ولد حسني البناني العام 1912 لأم مصرية من مدينة رشيد وأب مغربي صاحب متجر «مانيفاتوره»، ونشأ في حي باب الشعرية في القاهرة، ودرج في الحسين والأزهر والغورية - أكثر الأحياء عراقة وأصالة - فتفتحت عيونه على آيات التراث الفني الذي يمد جذوره إلى آلاف السنين. وقضى البرعم الصغير طفولته يرسم ويلون وينقل الصور المطبوعة بالكتب والمجلات، ليظفر بإعجاب مدرسيه في المرحلة الابتدائية.

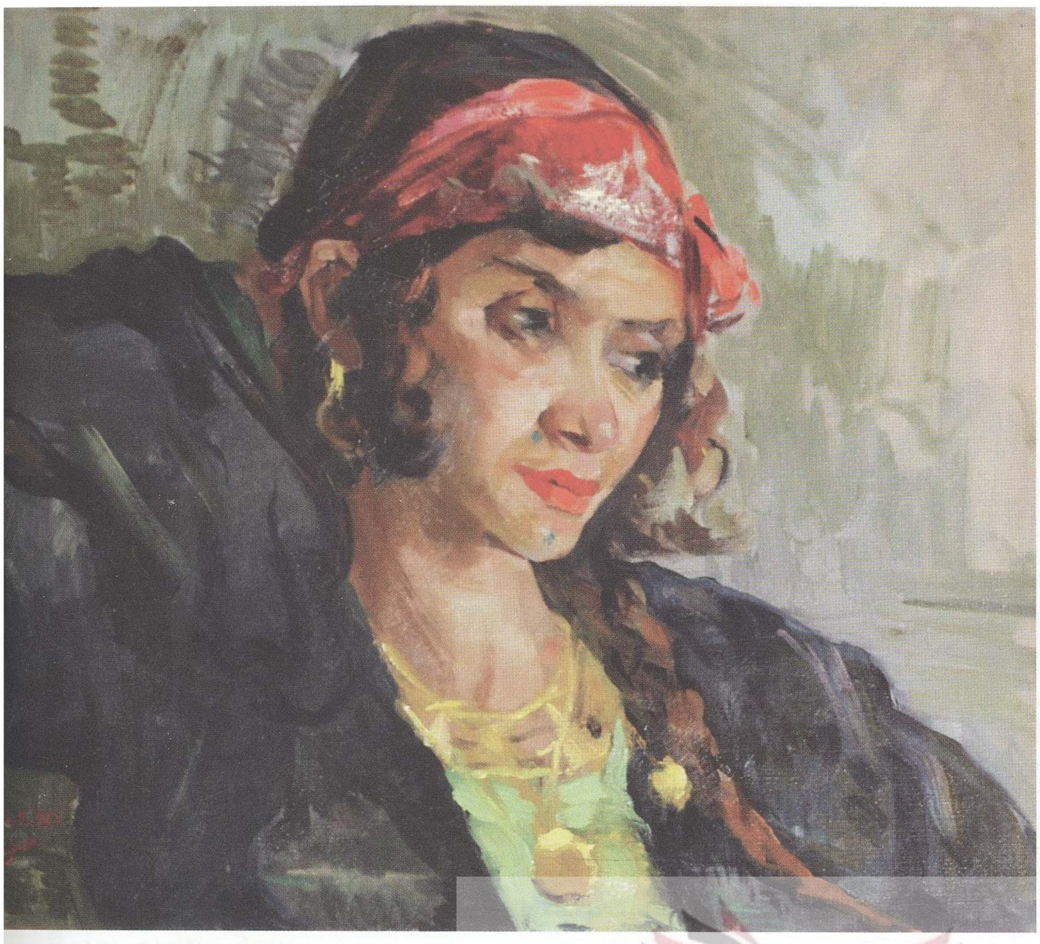
وكانت سعادته بالغة حين كلفه تاجر من أقربائه بزخرفة الإيشاربات والجوارب النسائية برسم الزهور والعصافير. الأمر الذي عزز انجذابه للفن، حتى أنه التحق بمدرسة الفنون الجميلة، فالتقى وهو ما زال يبحث عن طريقه بيوسف كامل، وراقت له الدراسة على يديه. لكنه فصل من المدرسة لمشاركته في احتجاجات الطلاب على حكومة اليد الحديدية العام 1930، واضطر للكدح عاملا للتلفون فترة، حتى وافقت المدرسة على إعادة قيده، شريطة أن يبدأ من السنة الإعدادية مجددا، لكنه لم يعبأ بذلك الإجحاف، لأنه كان قد بدأ العمل كفنان محترف بالمتحف الزراعي.

وفي أحد أيام صيف العام 1936 سقط من على سلم مزدوج، وهو يكمل رسما في أعلى الحائط، فانكسرت عظام فخذه. ولما حان موعد الامتحان كان أستاذه يوسف كامل يصحبه في سيارته وهو مازال يتحرك على عكازين، وكانت لفتة إنسانية وطدت علاقة الود بينهما، فبات التلميذ يتردد على بيت الأستاذ يستمع إلى أحاديثه ويتأمل لوحاته عن كثب، كما يصحبه في رحلاته الخلوية للرسم.. وامتدت العلاقة وتوطدت، حتى تزوج ابنته وصار الحواري الأمين له، وهو ما زال طالبا في السنة النهائية، وابتنى العام 1945 بيتا ومرسما بجوار بيت الأستاذ بين حقول المطرية، ليظلا متلازمين بقية العمر.

تخرج حسني البناني من المدرسة العليا للفنون الجميلة



العام 1937، وحصل على شهادة تدريس الرسم الأهلية وعمل مدرسا للرسم بالمدارس الابتدائية، حينذاك رشح لبعثة لإكمال دراسته في الخارج، اختطفت منه بطريقة غير مفهومة، في ذلك الوقت كان المتحف الزراعي قد كلفه برسم عدد كبير من اللوحات، استحق عليها مكافأة 400 جنيه، فاستقال ليسافر إلى إيطاليا على نفقته الخاصة بغية استكمال دراسته، وقضى في روما عامين حصل خلالهما على دبلوم أكاديمية الفنون الجميلة العام 1940، وعاد إلى مصر ليعمل، مع الإيطاليين حتى العام 1945، رساما للستائر المسرحية بدار الأوبرا. وقد تأثر تأثرا شديدا بخلفيات الأوبريتات، التى انعكست على أعماله فى أفلام السينما، إذ قام البناني برسم المناظر الخلفية لأكثر من 200 فيلم مصري، وكذا مساحات ضخمة من الفرسك (الرسم الحائطي) وفاز بجوائز في عديد من المسابقات لهذا النوع من الفن. وفي هذا الإطار كان حسني البناني من أغزر الفنانين إنتاجا عامة، ويذهب البعض إلى أنه رسم أكثر من 2500 لوحه زيتية.



قصيدة في عشق الحياة

هكذا صار حسني البناني خليفة لأستاذه يوسف كامل، من حيث اتباعه الأسلوب التأثيري بلمساته الحركية، واستقطابه للضوء المبهر واستخدامه الألوان القزحية، في رسم الموضوع ذاته الذي عني به الأستاذ وهو الحارة المصرية والقرية وعلاقة الناس بالطبيعة وبالمعمار الريفي وتجمعات الدواب فى أسواق القرية والمراكبية، لكن إبداع البناني اختلف عن أستاذه كثيرا من حيث كثرة التفاصيل التي تتضمنها لوحاته، وسطوع التباين اللوني، وسمك العجائن التي كان يوقعها على لوحاته بسكين «الباليت». كلما تأملنا نتاجه وتفحصناه اكتشفنا شخصيته الخاصة التي تتسم بالحركة والحيوية والتفجر، والتفاصيل الدقيقة والألوان الغزيرة، وظلاله الموزعة على مساحات صغيرة مشكلة إيقاعا أسرع. ناهيك عن الموضوعات الكثيفة المتنوعة.

عشق البناني الحقول والأشجار وتجمعات الناس الطيبين، كما عشق الأرض والشمس والسماء فعاش حياته يتغنى بجمالها وفتنتها، فذابت ألوانه بين ظلالها وحيواناتها ورجالها ونسائها.. فجاء المنظر الريفي «الباستورالي» مصاغا بألوان غنائية صداحة لا يكاد المتلقي يمعن النظر فيه حتى يتوه بخياله نشوة بين الحقول والجموع والأشجار وبيوت الطين.

وكما ولع البناني برسم مساجد القاهرة القديمة، التي تنفسها في صباه، اهتم برسم المناظر الريفية والأماكن الشعبية والخلوية والأسواق والمقاهي المفتوحة، بروح تأثيرية يستعين فيها بعجائن اللون السميكة في ضربات السكين السريعة المتواترة، بتداخلات العائلة المشتركة من الألوان الباردة كالأخضر الزرعي والأخضر القاني والتركواز والكوبالت والليموني، تتخللها لمسات وشذرات تكميلية من الألوان الدافئة بدرجات البرتقالي مع عرق من البنفسجي والوردي. وهكذا جمع بين طلاءات الفرش الناعمة للألوان المتدرجة في السماء وبعض مناطق اللوحة، وبين بصمات جر السكين لعجائن اللون على راقات تتراكم ويكشف بعضها بعضا.

كما أتقن البناني التصميم بمعنى اختيار وتركيب عناصر الطبيعة وتجسيد «المدرك» وتعميق التعبير بالألوان والخطوط والملامس. واستطاع عن طريق «التصميم»، وبرؤيته البانورامية، أن يسبغ على لوحاته الهدوء أو الحركة أو السرعة أو الحيوية، مستخدما «الإيقاع» كبعد أساسى فى التصميم غير غافل عن العمق المنظوري للوحة. لكن «القيمة الإستيطيقية» عنده تجسدت - بعيدا عن الحذلقة والمبالغة في الاهتمام بالهندسة البصرية للوحة والأشكال - في منظر طبيعي أو تكوين من الأشياء والكائنات الحية، يلمس شغاف القلوب لأنه ذو معنى تاريخي يخص المتلقي، كما يحرك الفكر لأنه ينطوي على «تصميم» راسخ متكامل.

لقد أضاف البناني إلى المناظر الريفية الخلوية الهادئة تجمعات من البشر الطيبين. موجات من الحياة يختلط فيها الرجال والنساء والأطفال بالحيوانات والطيور. ينضحون بالحركة والحيوية في تكوينات محكمة ونظم لونية ساحرة وجاذبية وطرافة لا حدود لهما، حتى أنه نادرا ما ظهر فى الحركة الفنية العربية من صور «الجموع البشرية» بهذه الروعة وذاك الجمال الأخاذ، في إطار حبكة من القيم «الاستيطيقية» من إيقاع واتزان وتوافق وتباين وملمس وحوار بين الأشكال والخطوط.. والمبهر أن هذه القيم الجمالية لم تكن قيما مجردة، إنما راحت تتقمص على الدوام أشكال العناصر المحلية المفهومة لتؤدي رسالتها الروحية والاجتماعية في آن واحد.

لقد كان البناني ولوعا بمظاهر وجماليات الحياة التي يحبها ويهيم شغفا بها، وقد نقل هذا الإحساس إلى لوحاته وإلى تلاميذه، إذ كان يصحبهم إلى الريف وأسواقه، حيث الآفاق الفسيحة للمنظر وحيث تصدح مع البشر تحت أشعة الشمس الحقول والأشجار بألوانها وأزهارها وطيورها.

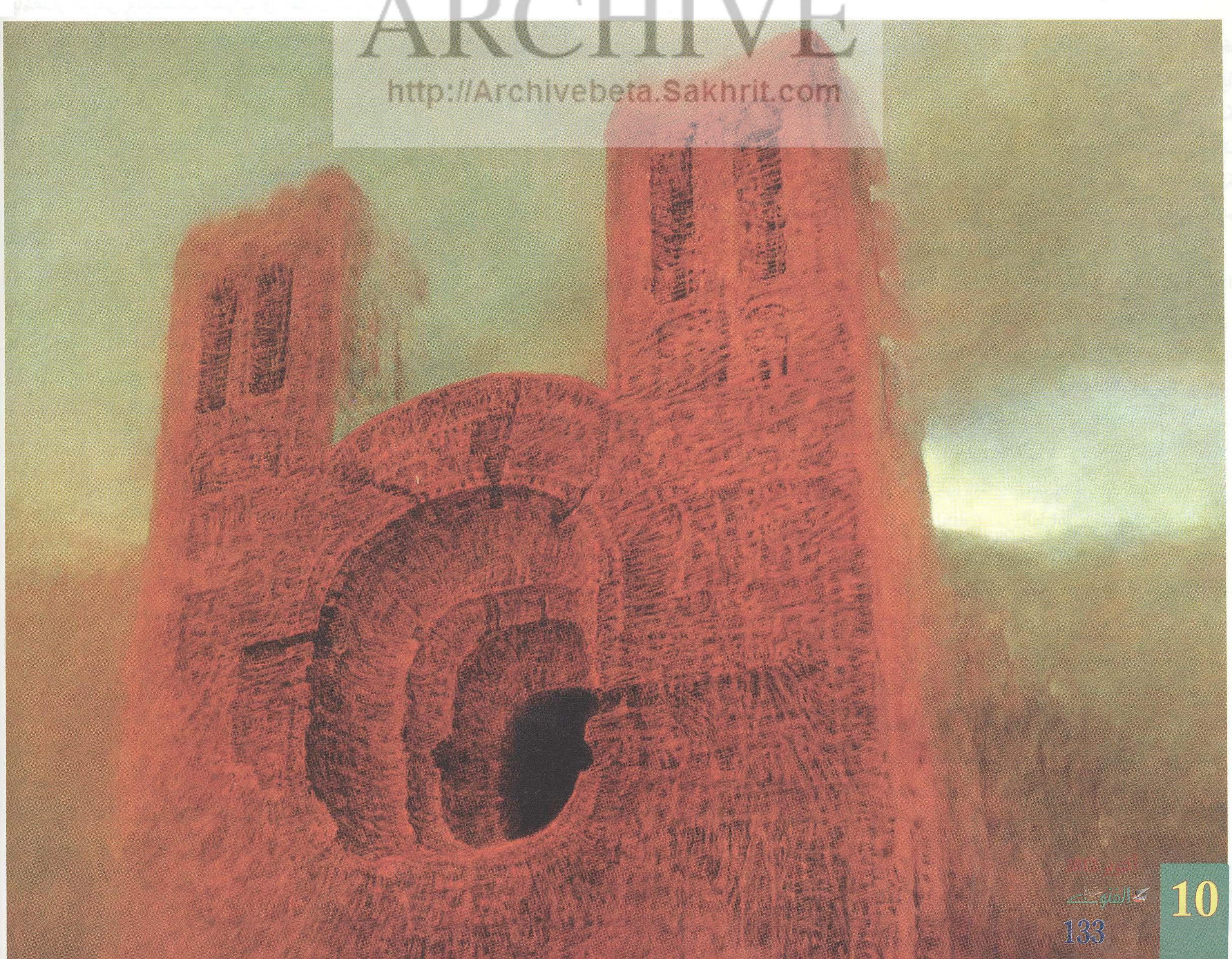
إن حسني البناني يشترك مع الانطباعيين في جوانب كثيرة، لكنه ليس انطباعيا تقليديا يهيم بالشكل دون المضمون. لقد أظهر تأثير أضواء الشمس في الناس والأشياء والكائنات جميعا. لكنه استهدف في الأساس «التغني» بجمال واقعه وتأكيد روعة الحياة ودراميتها. ومن هنا جعل «المضمون الإنساني» لوحاته تضاهي الملاحم الشعبية والسيمفونيات الموسيقية، فعنده تجد كمال واكتمال الشكل بالمضمون، ذلك أنه كان قصيدة حب مبهرة لوطنه وناسه وطبيعته، وإن تجسدت عبر الخطوط والألوان والأشكال.

اتسمت لوحاته بالغرابة والغموض العميق

الفنان البولندي زدزسلو بكانيسكي

زدزسلو بكانيسكي، ولد في مدينة سانوك، وهي تقع في جنوب شرق بولندا مواليد عام 1929، وعلى الرغم من أنه قد نشأ في فوضى وعنف الحرب العالمية الثانية، فإنه لم يتعرض إلى أحداث هذه الحرب المخيفة، انتقل فيما بعد إلى كراكو ليدرس الهندسة المعمارية في الجامعة وذلك بطلب من والده، فأصبح مراقبا لمواقع البناء.
لكن هذه المهنة بالنسبة لآمال بكانيسكي الشاب كانت بمنزلة لعنة، حتى أنه أصبح يقفل على نفسه غرفة الاستراحة المتحركة الخاصة به عندما يصبح ضغط واجبات العمل فوق قدرته، فتستطيع أن تتخيل عاملي البناء وهم يطرقون عليه الأبواب متعللين بالتقدم المستمر نحو الجنة الاشتراكية، وترى في هذه اللحظة بكانيسكي بقلق وعجز في وضع حياته الحالية.

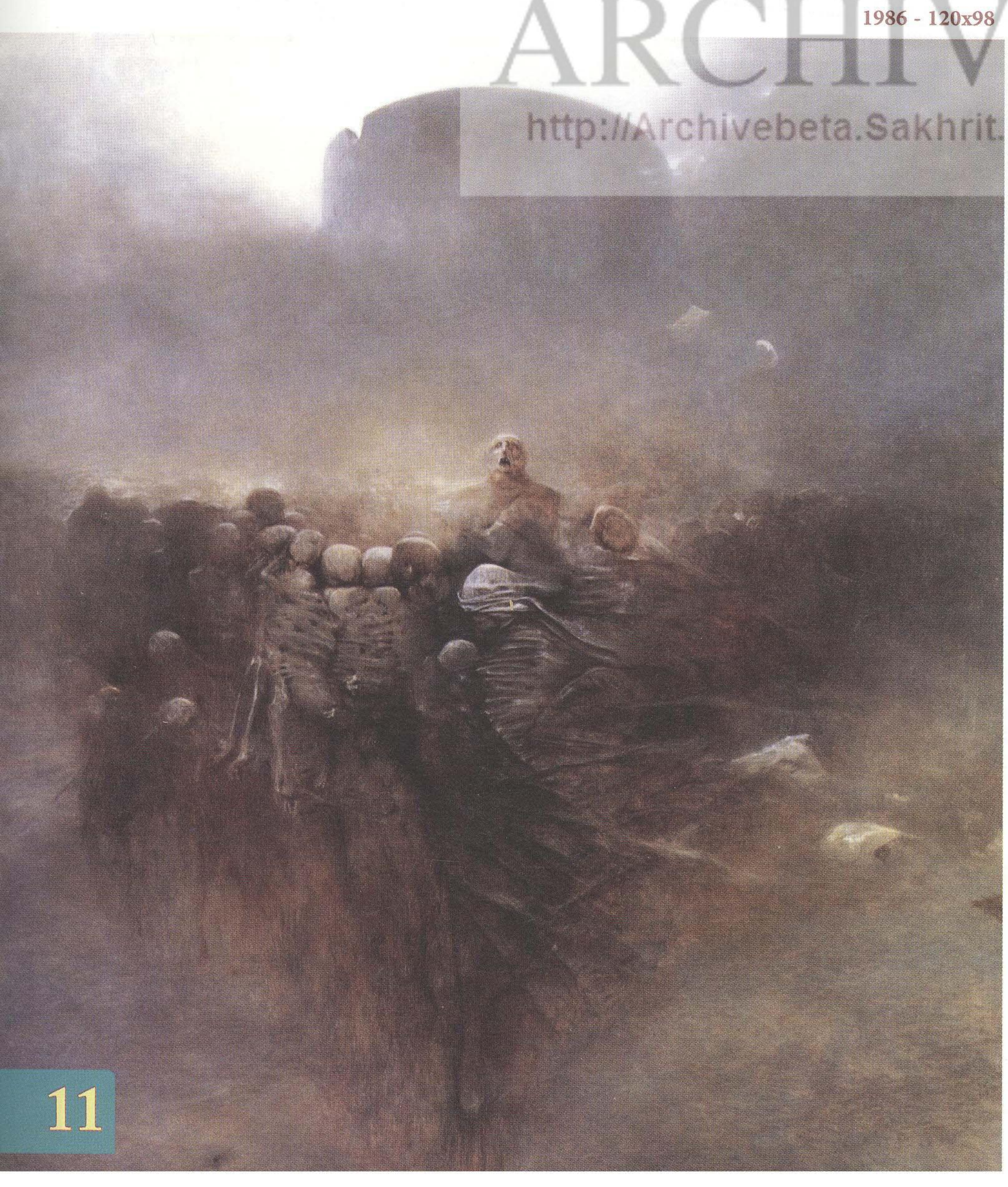
نص جيمس كورن
ترجمة: نواف المعتوق
فنان تشكيلي - الكويت





980 - 87x73

1986 - 120x98



لم يستطع بكانيسكي تحمل هذه الحياة فأجبر نفسه على الخروج منها نهائيا، والدخول في اتجاه مغاير، هو الفن. وبدأ بالتصوير الفوتوغرافي، ومن ثم إلى أعمال النحت والرسومات المعقدة، كانت صوره الفوتوغرافية غير الملونة (الأبيض والأسود) مذهلة ترى من خلالها عين فنان حاد الذهن يتكون ويتطور.

سوف نركز هنا على لوحاته الفنية وخصوصا المرحلة الواقعية المستغربة (الواقعية الخيالية) من حياته الفنية، إنها مجموعة واسعة رائعة مشبعة بالتقاليد الكلاسيكية لأساتذة الماضي، هذه المرحلة كانت خصبة بشكل استثنائي، لكن امتدادها الابتكاري في الإنتاج لم يزد عن عشرين عاما في مهنته كفنان، أي ما بين العامين 1970 و1987 تقريبا، أما خارج هذه الفترة فقد كانت موضوعاته وأساليبه مختلفة جدا، ما عدا بعض الاستثناءات، وعلى الرغم من ذلك لم تكن أقل ابتكارا أو جاذبية.

أشار بكانيسكي إلى بعض الفنانين المقتدرين المؤثرين فيه خلال نموه كفنان تشكيلي، منهم اثنان يذكران من وقت لآخر هما بوكلين، وهو من أهم فناني سويسرا في القرن التاسع عشر (1827 - 1901) وتيرنر، من أعظم فناني رسم المناظر الطبيعية بريطاني الأصل (1775 - 1815)، الطريق الذي سار فيه زدزسلو كفنان كان انعزاليا حيث كان تثقيفه الرسمي في الفنون الجميلة قليلا، لكن ذلك أدى إلى طريقة خاصة به في التعبير الخيالي المميز على الرغم من وجود تشابه في الأسلوب مع فنانين سابقين، فإن ذلك لا ينفي أن لغته في التعبير نقية إلى أقصى درجة يمكن الوصول إليها في الفن.

إن أفضل مثال على هذه النقاوة هو الإضاءة الساحرة لبكانيسكي، فنادرا ما ترى وهجا كهذا يثير ويحرك العواطف، غالبا ما ترى أعماله منارة بمصدر إضاءة رائع وجميل وفي الوقت نفسه غامض ومنفر، تبدو إضاءته ذات طبيعة خاصة بها، تذكرنا بأعمال تيرنر في قمة مراحله الفنية ويمكن وصفها بإضاءة أثيرية بالغة الرقة.

البعض قد يتساءل للوصول إلى بر الأمان: هل يجب الاقتراب من هذا الوهج أم الهروب منه، هل بهذا الوهج البرتقالي اللون ضوء لفجر حياة جديدة أم وهج غاضب لرؤيا الجحيم؟

معظم إشارات الفنان تستريح على صليب ما، الموضوع المكرر بصورة مستمرة في أيقوناته الشاملة، ولكن اللغز لا يرتكز على من صلب، بل لماذا صلب؟ ترى كائنات ومخلوقات غريبة خرافية تصلب لكن لماذا؟ سؤال ليس له إجابة على الأقل من قبل الفنان.

هناك وجوه غريبة في أعمال الفنان تغيب عنها الابتسامة، من الممكن أن تنظر هذه الوجوه إلى المشاهد لفترة وجيزة. أو قد تراها تصيح وتصرخ

بسبب قد يكون خوفا أو ألما، البعض الآخر يبدو كأنه يستريح تحت المياه حيث ترى في الوجوه طبقات من شرائح اللحم الرقيقة المبللة توحي بالزهور والورود، البعض الآخر محفور عليه أحرف رونية قبلية هل هي من ماضينا الضائع أم من مستقبلنا البعيد.

في لوحاته مناظر لأرض موحشة كئيبة، ترى مباني ضخمة كنائسية تبدو مهجورة. الشيء الوحيد الذي يظهر بوضوح هو إضاءة نوافذ هذه المباني الغامضة وأيضا الإحساس بوجود شخص أو مخلوق ما مختبئ خلف الجدران.

على الرغم من أن معظم أعماله الفنية ليست مزدحمة بأشكال الحياة المختلفة، فإن عجلات الحياة تتحرك في لوحاته. الحركة تتمثل بأسلوب فصيح مميز يتسم بالغرابة أكثر من أي شيء آخر، ففي إحدى لوحاته ترى أصابع نافخ الموسيقى تعزف سيمفونية بإيقاع هادف ذي مغزى، حركة الأشياء الأخرى المهتاجة التي لا يمكن التحكم بها، تعطي الإحساس بمرض نفسي يسمى الكلوترفوبيا (Claustrophobia) وهو إحساس بالخوف من الأماكن الصغيرة المغلقة أو الأماكن المزدحمة بالكثير من الناس المتراصين.

قوة الإحساس لضربات بكانيسكي المملوءة بالعاطفة تعيد ذاكرتنا إلى ضربات الفنان العالمي الأسباني فرانسكو غويا في لوحاته السوداء المذهلة (1828 - 1846).

الأشخاص الذين يبحثون عن المعاني الرمزية سوف يفشلون في استيعاب الغموض والشعر المتمثل في العمل، هذا ما كان يذكره دائما الفنان البلجيكي رينيه مارجريت Rene Magritte (1898 - 1967) وهو من أهم فناني الحركة السريالية، وهذا ما نعتقده يتكرر في ذهن بكانيسكي.

إن الصورة العامة لمعظم الأشخاص عند الوقوف أمام لوحة فنية هي أنها نوع من الأحجية السخيفة التي نسلي بها أنفسنا حتى نجد لها حلا، من ثم بطريقة ما نستطيع أن نفتح الباب المقفول الذي يحتوي على الأجوبة والحلول لجميع أسئلة الحياة. الفنون الجميلة بعيدة كل البعد عن هذا التحليل عديم المعنى. إن غموض اللوحة الفنية لا ينبع من وجود أجوبة لها، إن هذا النوع من التفكير يخص الأعمال ذات التوجه السياسي والاجتماعي، وهو نوع من الفكر يؤدي في نهاية المطاف إلى فن رديء من عدة نواح.

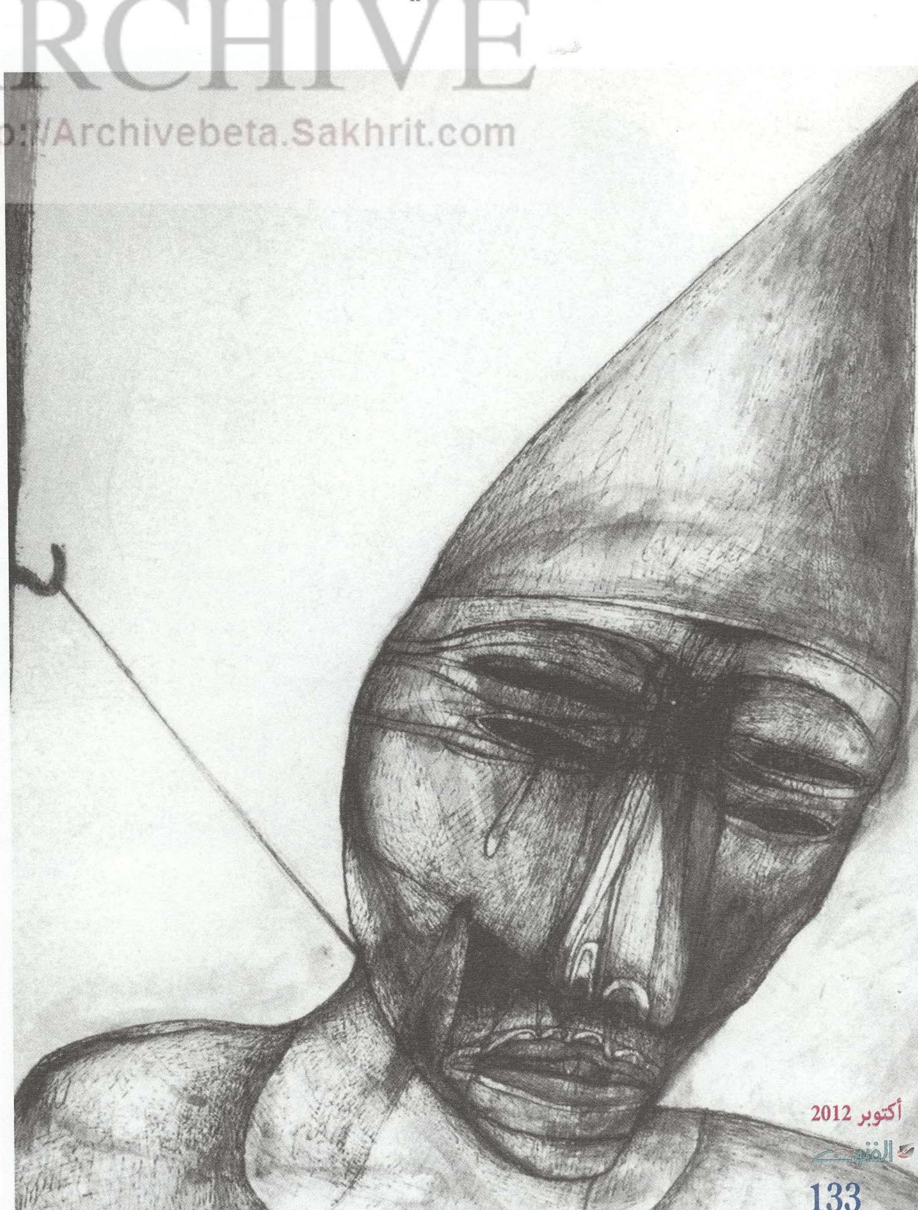
سواء استثار المشاهد أو المتذوق الفني بلوحات الفنان هارونيس باش Hieronymus Bosch الموحشة الطابع والغريبة الأطوار، وهو فنان هولندي اتصف بغرابة أسلوبه، كان فنانا ذائع الصيت على رغم وجوده في مدينة شبه نائية حيث كان الطلب على لوحاته مستمرا حتى مماته، ويعتبر فنانا سباقا حتى بالنسبة إلى الفنانين المعاصرين من جيله، واتصف الفنان بأنه منشق عن العقيدة بسبب غرابة بعض أعماله الأكثر تميزا بأسلوبه الخاص، أو استعان بكل بساطة بالابتسامة الغامضة المرسومة على شفتي الموناليزا للفنان ليوناردو ديفنشي (1452 - 1519)، هو فنان فلورنسي الأصل، عالم، مفكر، ومن أهم منجزي عصر النهضة في إيطاليا وأوروبا، اشتهر بعدة أشياء منها لوحة «الموناليزا» وابتسامتها الغامضة فإنه يستنتج أن الغموض هو العنصر المركزي الأساسي تقريبا لأي عمل فني رائع، لنفترض أن «الموناليزا» كانت تبتسم لأنها استمتعت لتوها بوليمة غداء جيد، ما الذي سوف يضيف ذلك إلى قيمة العمل؟ سوف نعرف السبب، لكن معرفة السبب ستقلل من قيمة الفن إلى الأبد، من الأفضل ألا نعرف بل الأفضل من ذلك أنه لا يوجد شيء لنعرفه أصلا، ونكتفي فقط بالشعور المميز العميق والإحساس بالغموض النابع من العمل والاحتفاظ بهذا الشعور إلى الأبد، كما كان يريد الفنان، يقول إنستين «من أجمل الأشياء التي يمكن الشعور بها هو الغموض».

وبحسب إنستين فإن الفن الراقي العظيم يثير أسئلة أكثر من إعطاء الأجوبة، فهو لا يقدم إليك الحلول على طبق جاهز، ما هذا المكان؟ ما المفروض أن يكون هذا الشكل؟ إجابات عن مثل هذه الأسئلة دائما ما تكون غير مثيرة للاهتمام، ونادرا ما تزيد على ذلك، هذه الأنواع من الأسئلة قليلا ما تريك قيمة الفن نفسه، والغموض الجوهري في تلك المسألة، حتى القشعريرة، الدهشة، الحيرة والفضول، تكون نتيجة قلة أو عدم وجود أجوبة ملموسة، الخطوات غير المحددة على القشرة الثلجية الرقيقة لهذا النوع من الواقع.

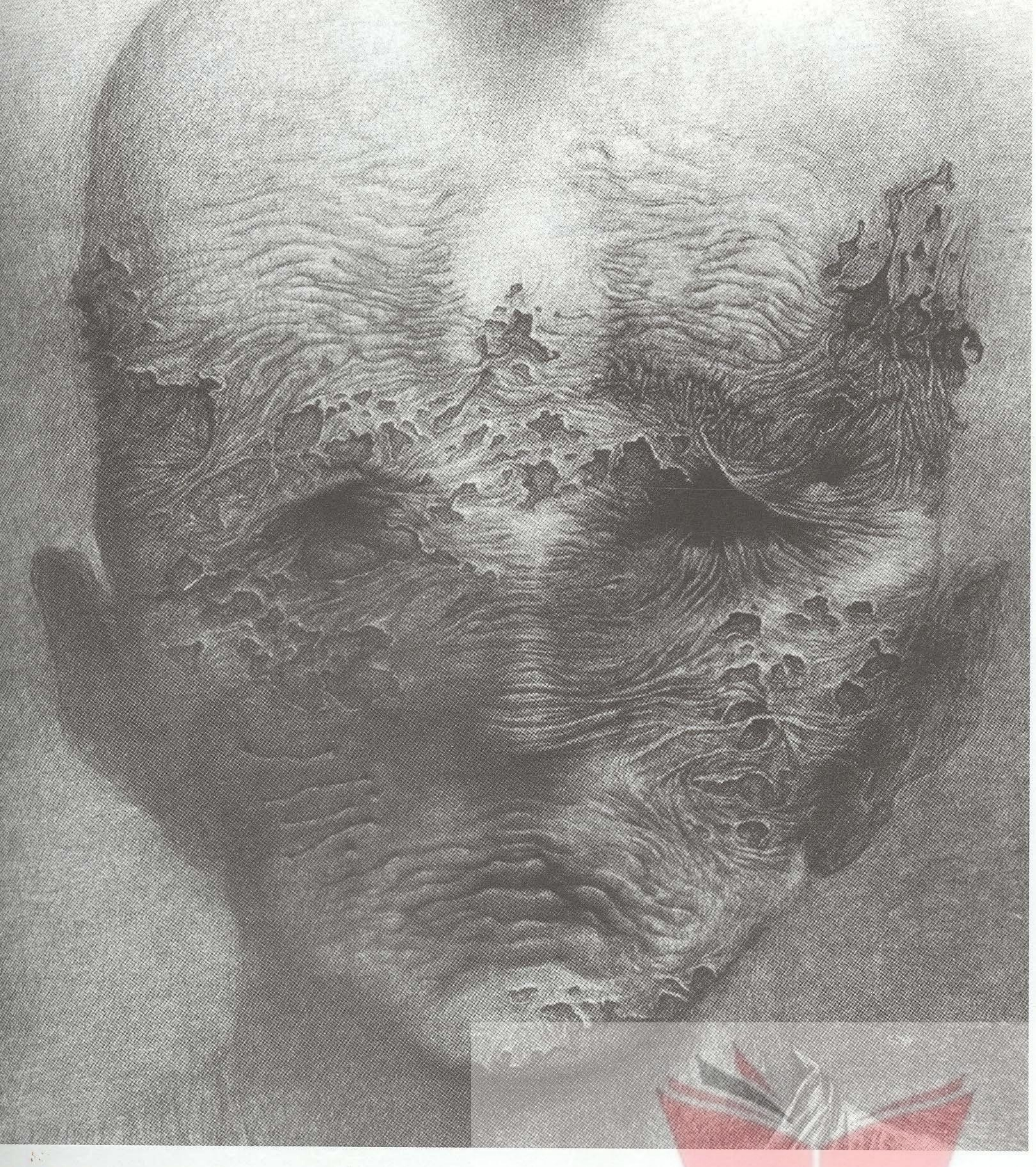
ماذا يمثل المثلث الضخم الشاهق؟

على ماذا يمكن أن يدل، حتى يثير نوعا من المشاعر غير العادية للشكل المبهم، المصير للصورة نفسها؟

الأشخاص الذين يبحثون عن المعاني الرمزية سوف يفشلون في استيعاب الغموض والشعر المتمثل في العمل

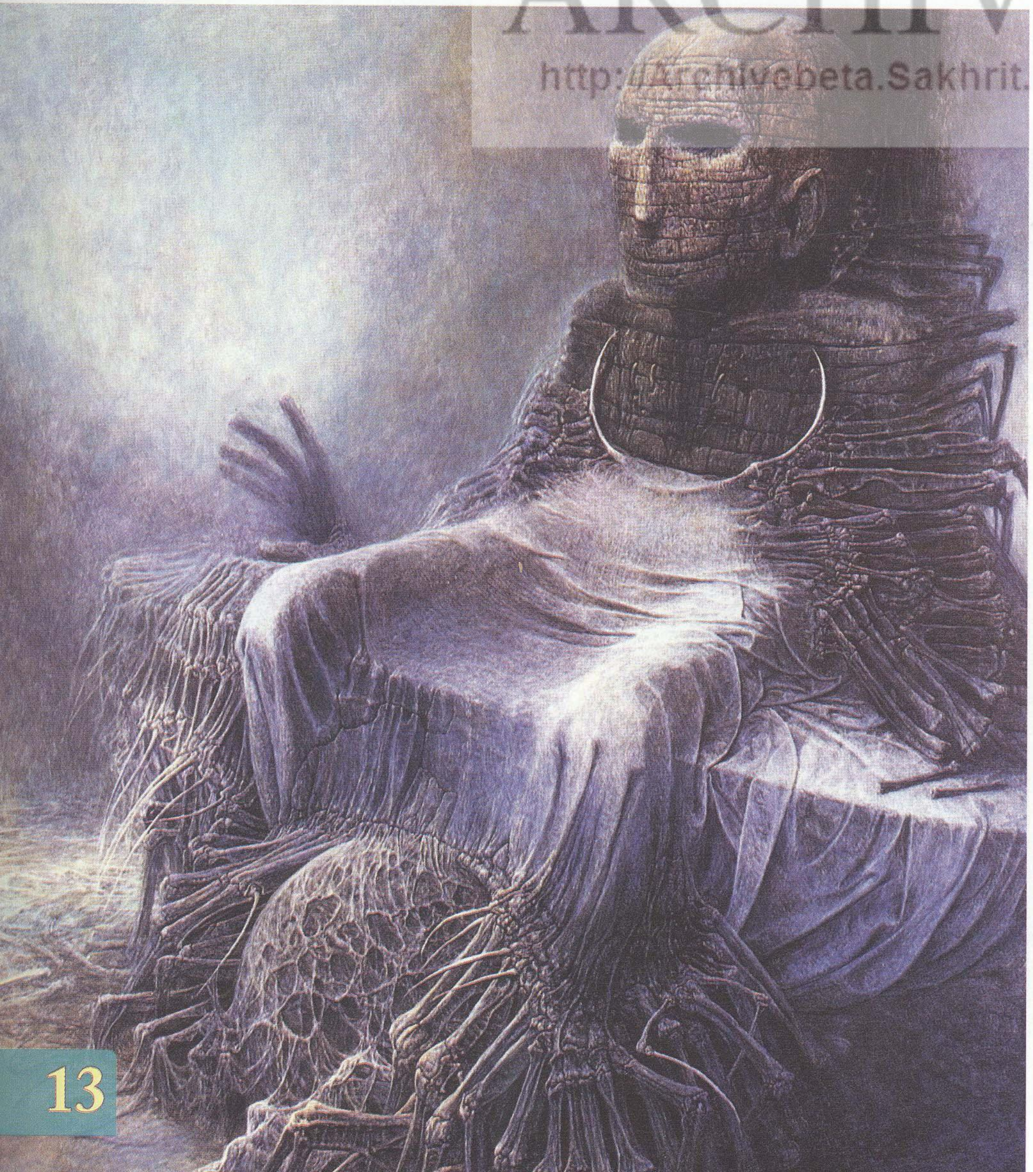


1983 - 87x87



69 - 70x50

1982 - 87x73



من المؤكد أن هذا الإحساس كاف، إن المثلث هو اللغز الماسي الصلابة، فيندفع إلى أعلى من أرض الواقع المسطحة ويرتفع فوق الضباب الرقيق لأنه لا يعني شيئا لكنه يمثل كل شيء، فهو يعمل على توصيل المعلومة من دون الحاجة إلى استخدام الكلمات.

إن التجانس والتداخل في الغموض وأعجوبة هذا النوع من الغرابة تزيد درجة إلى الأمام إضافة الى الجودة لعظمة الجمال، فبكانسكي مثله مثل زميله الفنان جيجار يتسم بالأناقة الفنية الكلية الوجود، هذه القدرة على إظهار الجمال وتغلبها على الطبيعة القاسية للموضوع نفسه، إن هذا الاتزان تحد صعب قليلا ما استطاع الفنانون أن يحققوا به هذا القدر من النجاح الباهر.

عند بكانسكي هناك لون لا يمكن وصفه بأقل من قاطع للأنفاس، بغض النظر عن الموضوع نفسه، التوهج، الإضاءات في ضباب الفنان وليم تيرنر تجدها مضطربة في العوالم الأخرى للفنان المحترف المعاصر بكانسكي، نعم لوحاته حزينة، تجعلك تبتعد عن عالمنا هذا في التفكير، غريبة وفي بعض الأحيان تجعلك تشعر بالاضطراب، كوابيس مجمدة في الكهرمان، لكنها في الوقت نفسه جميلة، نادرا ما تجد هذه الصفات مجموعة بهذا الترابط العميق الغموض، الدهشة، والجمال هو ما يجعل جهد وإنتاج هذا الفنان بهذا التميز.

إن أعمال بكانسكي الحديثة لا تنحدر بأسلوبها تحت الواقعية، لأنه بدأ بالاتجاه نحو التجريد وأسلوب استخدمه واستكشفه في بداية حياته الفنية كجزء من التأسيس لعمله كفنان.

إن الأعمال على رغم أنها تميل إلى التجريد فإنها في معظم الأحيان تحتوي على الجوهر على روح أعماله المستغربة على رغم أنها قد تكون مبهمة وغير واضحة بشكل مباشر.

فالفنان في هذه المرحلة يعتمد أكثر على اللون وعلى ملامس السطوح المختلفة الخشنة أو غير ذلك، ويبدو أنه يستمتع بما تسمح له من حرية في التعبير، في معظم الأحيان تكون هيكلة الأعمال أبسط من أعماله الواقعية المستغربة، لكنها كما ذكرنا تحتوي على روحها الأساسية المميزة الفاتنة، نستطيع القول إنه فنان في إبداع مستمر، لا يرضى بالنجاح بأسلوب معين بل يستمر في التجربة والبحث ليخلق أشياء جديدة لإرضاء نفسه.

حتى الآن يتجه الفنان إلى برامج الكمبيوتر الفنية لصنع الفن، وهذه الأعمال ليست أقل تميزا عما سبق، خاصة عندما نضع بعين الاعتبار أنها أعمال قد تمت من قبل إنسان في أواخر الستينيات من العمر، ومن المتداول أن الفن المصاحب لاستخدام الكمبيوتر يكون نصيبه الأعلى من فناني جيلنا الحالي، ربما لهذا السبب تكون أعمال الفنان بكانسكي الكمبيوترية جيدة.. هناك حياة في الصنع والتطوير.

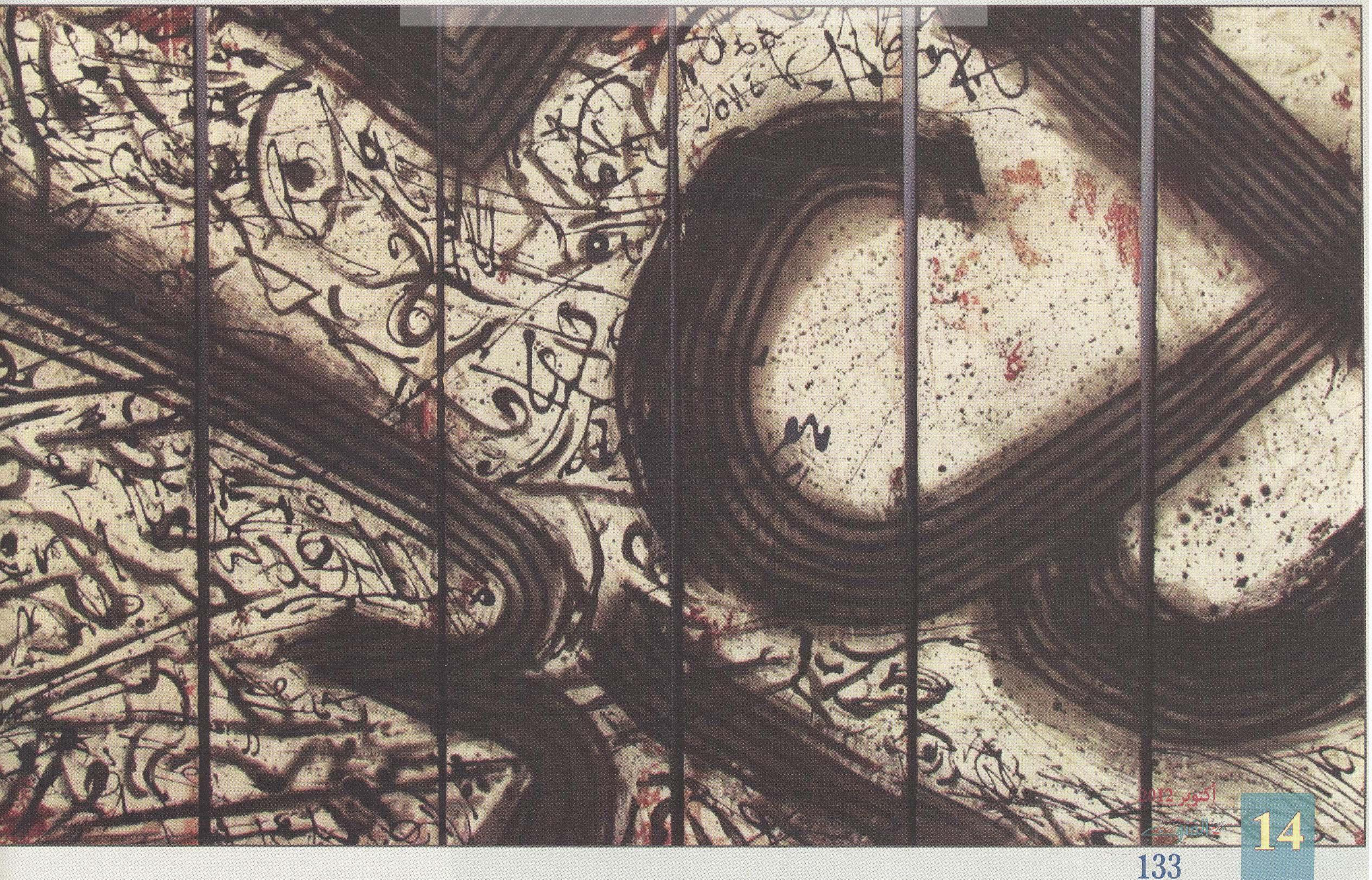
فنانة تشكيلية كويتية

سمر الرشيد البدر



بعد حصولها على بكالوريوس إدارة الأعمال، عملت الفنانة سمر الرشيد البدر منذ البداية على صقل موهبتها في العديد من الدورات التدريبية المتخصصة في الفن التشكيلي في بريطانيا وألمانيا والولايات المتحدة الأمريكية أأكاديمية فلورنسا للفنون بإيطاليا. -Florence Acad emy Of Art

وارتبطت بمشاعر جياشة نحو «الشرق»..فهو يعني لها الجمع العبقري بين عبق التاريخ الطويل والتراث الثقافي الواسع..فصار ولعها بالشرق إلهاما متدفقا بعالم كامل من مفردات هذا الشرق: رموز وحروف ، نقوش وجواهر ، وسجاجيد ،وجوه وملابس كلها مرسومة من جديد على لوحاتها.











انضمت إلى كيانات فنية محلية ودولية.. إيمانا منها بأن التجمعات والتعاضد الفني تثري النفس بالدعم الفني والمعنوي وخبرات الآخرين وتجاربهم الفنية.. فانضمت إلى عضوية الجمعية الأمريكية لفناني البورتريه American Society of portrait Artists وعضوية الجمعية الكويتية للفنون التشكيلية.. وشاركت بالعديد من التجمعات الفنية العربية «سيمبوزيوم» في لبنان - اليمن - شرم الشيخ والإمارات العربية المتحدة والدولية بمعارض يوروب أرت - سويسرا ، وسولانتونا - السويد وبينالي فلورنسا - إيطاليا.

حصلت على العديد من الجوائز المحلية والعالمية ، منها اختيارها في قائمة أهم الفنانين التشكيليين لعام 2007 ، Who›s Who in the International Art - 2007 .

وتم اختيارها من ضمن فناني العالم لتمثيل بلادها في روزنامة مصنع الطائرات الأمريكي العملاق CFM للعام 2012.



الجوائز والإنجازات

جائزة مهرجان القرين التشكيلي يناير 2010 . الكويت المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.
المركز الأول - جائزة سمو أمير البلاد الشيخ صباح الأحمد الجابر الصباح - مهرجان الكويت للإبداع التشكيلي 2009
جائزة تقديرية من الجمعية الكويتية للفنون التشكيلية . عام 2008 .
المركز الخامس - بينالي فلورنسا - أيطاليا - ديسمبر 2005 .
المركز الأول في مسابقة «انتر ناشيونال آرت كونتست» في استراليا العام 2004
انترناشيونال ارتيست ماجازين العام 2002
International Artist Magazine 2002.

www.samaralbader.com





السينما والمسرح حين يلتقيان

قراءة في إعادة إنتاج الأعمال

كما هو معلوم، هناك أعمال فنية تقفز من المسرح إلى الشاشة العملاقة، وهناك أعمال فنية تنتقل من شاشات السينما إلى خشبة المسرح، وإذا أحصينا هذه الأعمال فإنها تكاد تكون قليلة إلى حد الندرة، وذلك يعود لأسباب كثيرة منها اختلاف طبيعة النصوص بين المسرح والسينما، فالنصوص المسرحية بحاجة أكثر إلى تثبيت الطبيعة السينوغرافية للمشاهد نظرا لحدود المساحة المسرحية، والأعمال السينمائية بحاجة إلى تغيير المشاهد لئلا تقع في فخ الرتابة والملل.

عملية نقل العمل المسرحي إلى السينما ليست بالأمر السهل، ولكنها إن نجحت خلفت لنا معجزة سينمائية، وذلك يعود إلى قوة النصوص المسرحية المستعملة، فالفكرة المسرحية تصل إلى نضوج أكمل نظرا للمدة الزمنية والمجهود المبذولين في التدرب على العمل، مما يختصر طريقا طويلا على الكاتب السينمائي، ولكننا لا نقول إنها عملية سهلة الحدوث لأن أي عمل مسرحي لا يلفت انتباه المنتجين السينمائيين إلا بعد أن يلقى صيتا قويا في الأوساط الفنية، وهو أمام تحد لأن يعد سيناريو لا يقل جودة عن المسرحية الأصلية من دون أن يقع في فخ التقليد والرتابة.



علي بولند
أكاديمي - الكويت



مشهد من مسرحية The Lion King على مسارح برودواي



نعود الآن إلى ما هو أصعب من الناحية المادية والإمكانات المسرحية، ألا وهو نقل السينما إلى المسرح، وهذا يحتاج إلى جيش من المفكرين في كل المجالات المسرحية مثل التأليف بداية والإخراج ثم السينوغرافيا والأزياء لتجاوز كل المحن الفنية وإيجاد حلول مسرحية لها من حيث تعدد المشاهد والخدع التصويرية للأحداث، بل وحتى تكييف الممثلين للعمل على المسرح، وحري بنا أن نقول إن نجاح أي عمل سينمائي ينقل إلى المسرح لن يلاقي الصيت نفسه بالسينما نظرا لقصور الانتشار في المسرح، ولكنه مع ذلك سيؤمن وظائف للعديد من الأشخاص على مدى طويل قد يصل إلى ثلاثين عاما.

إذا أخذنا جولة في إحدى أنشط المناطق مسرحيا، ونخص بالذكر شارع البيكاديلي في لندن، فسوف نشاهد العديد من الأمثلة على الكلام السابق.

Ghost مسرحية مأخوذة عن الفيلم الشهير الذي أنتج في أوائل التسعينيات من بطولة النجم باتريك سوايزي وديمي مور والرائعة ووبي غولدبرغ، (أعجوبة تكنولوجية) هذا سيكون أول التعليقات التي ستسمعها عندما تخرج من صالة العرض، فالتحدي الإنتاجي لهذا العمل بلغ مداه من حيث توفير التكنولوجيا اللازمة لمجاراة الخدع السينمائية التي يحتويها الفيلم، بل وقد نقول إن عنصر الإبهار في هذه المسرحية قد فاق السينما بأشواط.

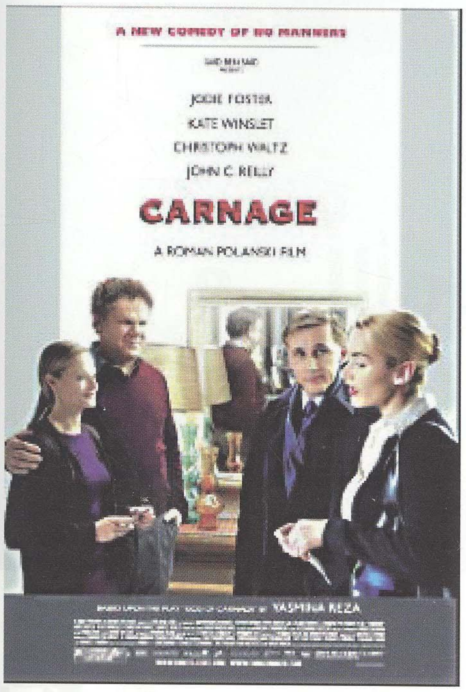
وننتقل إلى عرض آخر من النوع نفسه وهو the lion king المأخوذ عن كارتون ديزني الأسد الملك، ونظرا للرؤية الإخراجية الفذة والتقنيات الرائعة في الخدع والأزياء المعمولة واستخدام الممثلين بشكل أروع، استمر عرض هذه المسرحية إلى يومنا هذا أي قرابة خمسة عشر عاما.

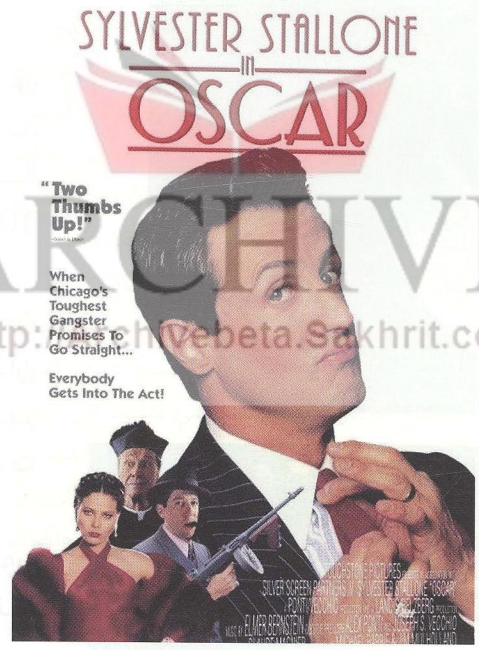
Chicago شيكاجو، عند سماعك لهذا الاسم ستتذكر فورا الفيلم الحائز جوائز الأوسكار لعام 2002 للمخرج روب مارشال، وتمثيل رينيه

استمر عرض

The Lion King

قرابة 15 عاماً



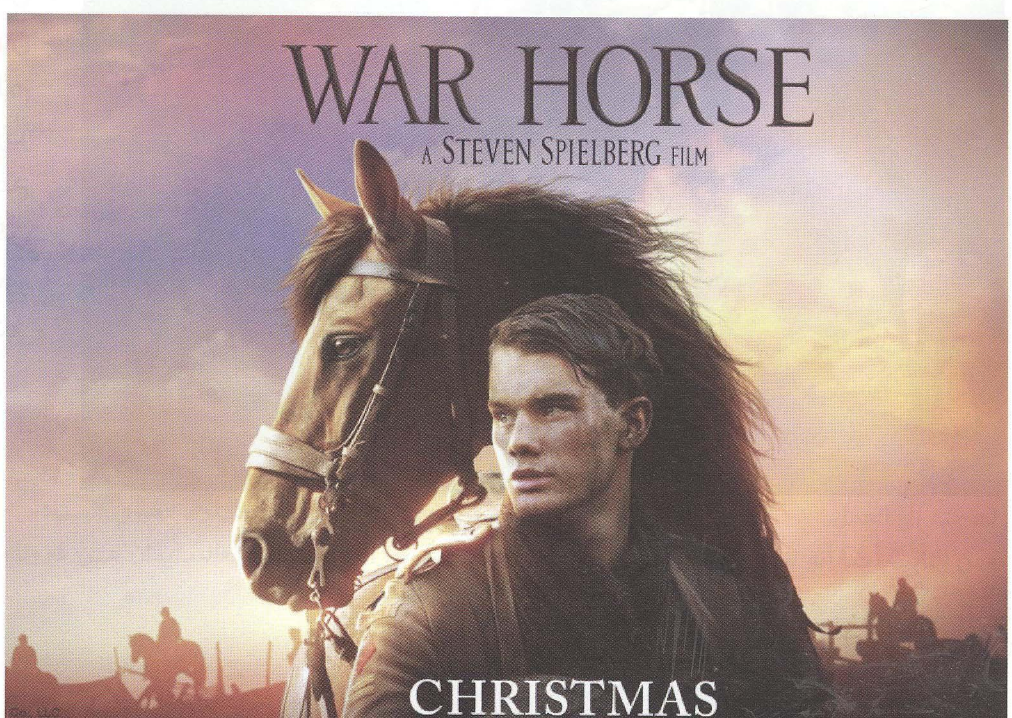


زيلويغير وكاثرين زيتا جونز وريتشارد غير، وهذا الفيلم قد أخذ عن المسرحية ذاتها اللتي تعرض في برودواي قبل إنتاجه بوقت طويل، الجدير بالذكر أن المسرحية تعتبر من الميزانيات المنخفضة وتعتمد في روعتها على أداء الممثلين. وقد ظهر لنا جليا مدى الصعوبات التي عاناها الممثلون السينمائيون لمجاراة المجهود البدني اللازم لهذا العمل.

Oscar, carnage أوسكار وكارنيج فيلمان مختلفان أنتج الأول في العام 1991 والثاني في 2011، ولكنهما يصنفان بالتصنيف نفسه، فكلاهما عملان سينمائيان كوميديان استوحيا من مسرحيات سابقة، ولم يختلفا كثيرا من حيث الإخراج السينمائي والمسرحي، وذلك لقوة الحوارات المستخدمة في النص وقدرتها على شد المشاهد وإثارة ضحكاته من دون تغيير جذري في أصل الحوار، ولكنهما لم يكونا بمستوى النجاح نفسه، ففيلم كارنيج لاقى العديد من الانتقادات لأن المخرج السينمائي لم يستطع التخلص من مشكلة الملل عند المشاهد لثبات مشاهد التمثيل في شقة صغيرة.

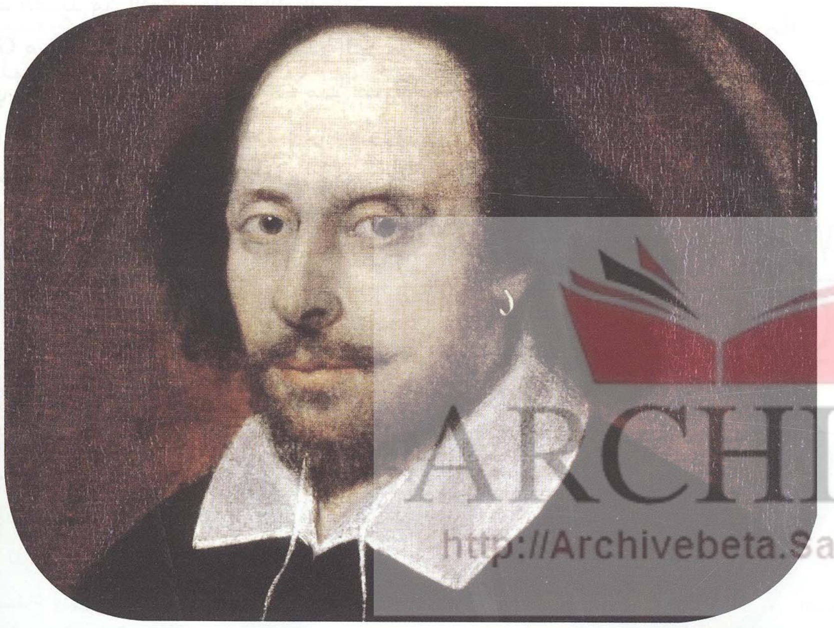
إلا أن كثيرا من الأفلام حينما تنتقل إلى المسرح تكون على شكل أعمال غنائية، وهذا له أسباب كثيرة منها إقبال الجماهير على هذا النوع، وكذلك قد تكون حيلة من المخرج لتغيير نمط الحركة على المسرح، وتجنب مشكله قصر الوقت في الأفلام.

الكلام كثير، والأمثلة تحتاج إلى نقاش أطول لنستوفي حقها في الشرح والنقد، وأي مشاهد غير متخصص في هذا المجال سيكون لديه حتما الكثير من الكلام ليقوله حينما يشاهد أحد هذه الأعمال.



شكسبير معاصرنا

في الأولمبياد الثقافي البريطاني





مشهد من «حلم ليلة صيف»

بدأ البرنامج الفني لأولمبياد لندن بعرض مسرحية شكسبير «حلم ليلة صيف» الذي سيستمر إلى التاسع من شهر سبتمبر، موعد انتهاء دورة الألعاب الأولمبية لذوي الاحتياجات الخاصة.

المهرجان الثقافي الأولمبي المرافق للألعاب الأولمبية تواصل لأربع سنوات، واشتمل على 12 ألف فعالية فنية وثقافية، جرت في أنحاء البلاد، وأعدت 10 ملايين بطاقة دخول مجانية لها.

قدم مسرح «جلوب» مهرجانا تضمن 70 عرضا لمسرحيات شكسبير بثمان وثلاثين لغة في إطار «مهرجان شكسبير العالمي»، ومن بين اللغات التي قدمت بها العروض العربية.

وفي ختام المهرجان، الذي وصفه المنظمون بأنه «مهرجان العمر»، يجيء البرنامج الفني الذي يستمر 12 أسبوعا. قال راث ماكينزي، مدير المهرجان: «سيقدم البرنامج أفضل العروض الثقافية العالمية في وقت تكون أعين العالم مشدودة إلينا بطريقة لم تحدث من قبل». وأكد جيرمي هانت وزير الثقافة البريطاني «إن فعاليات البرنامج الفني تغطي طيفا واسعا من بيتهوفن إلى جاي-زد، ومن شكسبير إلى مايك لي، ومن ستيفان فراي إلى ووليس وجروميت».

منى خليل

كاتبة - مصر



بدأ البرنامج الفني لأولمبياد لندن 2012 بعرض مسرحية شكسبير «حلم ليلة صيف» وهي من أشهر مسرحيات شكسبير الكوميدية التي اتسمت بالخيال، وتتناول قانونا ظالما غريبا كان موجودا في أثينا القديمة، يعطي الأب الحق في طلب إعدام ابنته اذا رفضت الزواج بالشخص الذي يرشحه لها. ونحن نتناول هنا جانبا مهما من هذا النشاط تمثل في الأولمبياد الشكسبيري.

وقد بدأ المهرجان بعرض مسرحية «السيدان من فيرونا» بلغة زيمبابوي (لهجة شونا)، إلى جوار «عذاب الحب الضائع» بلغة الإشارة. ولعب أكبر نجوم موسيقى الروك في ليتوانيا دور هاملت في المسرحية التي تحمل العنوان نفسه، بينما قدمت فرقة أرمينية مسرحية «الملك جون»، ولا بأس من وقفات مع عدد من العروض العربية في المهرجان بعد وقفة عامة عن شكسبير ومسرحه.

شكسبير

وليام شكسبير أديب وكاتب مسرحي وشاعر إنجليزي كبير، يعد من أبرز الشخصيات في الأدب العالمي، إذ تجلت الحكمة التي وضعها على لسان شخصيات رواياته في كل زمان ومكان. وهناك تكهنات وروايات متباينة عن حقيقة شخصية شكسبير التي يكتنفها الكثير من الغموض والإبهام، وعن حياته التي لا يعرف عنها إلا القدر اليسير. والثابت أن أباه كان رجلا له مكانته في المجتمع، وكانت أمه من عائلة ميسورة الحال. وقيل إنه بلغ حدا من التعليم، مكنه من التدريس في بلدته ستراتفورد - أون - آفون.

درس شكسبير مبادئ اللغات اللاتينية واليونانية والفرنسية، وهي الدراسة التي مكنته، فيما بعد، من التعمق في قراءة كتب التاريخ والأدب الكلاسيكي. لكنه لم يتمكن من مواصلة دراسته لحاجته إلى العمل.

ومن الثابت أيضا أنه تزوج من فتاة من قريته هي آن هاثاواي، وأنجب منها ثلاثة أطفال، وفي العام 1588 انتقل إلى لندن وربط حياته بالمسرح هناك ممثلا وشاعرا وكاتبا. وفي العام 1589 أخرجت أولى مسرحياته (إما مسرحية كوميديا الأخطاء أو الجزء الأول من مسرحية هنري السادس). وفي العام 1599 اشترك في إدارة «مسرح جلوب» الشهير.

وقد اهتم شكسبير بالواقع المحلي الذي عاشه، وتأثر إلى حد بعيد بمعاصريه من كتاب المسرح مثل توماس كيد وكريستوفر مارلو، وخاطب مثلهم الذوق الشعبي في عصره، الذي كان يهوى المآسي التاريخية بما فيها من عنف ومشاهد دامية. كما كان يهوى المشاهد الهزلية ذات الطابع المكشوف التي كانت تتخلل المسرحيات التراجيدية لتخفف من حدة وقعها. غير أن شكسبير هذب قصص تاريخ إنجلترا وأسكتلندا التي نقلها عن المؤرخ هولينتشد، كما هي الحال في ماكبث، الملك لير، سمبلين، ريتشارد الثالث، وعن المؤرخ الروماني بلوتارك كما في مسرحية أنطونيو وكليوباترا. وأضاف إلى أعماله عمق تحليل النفس البشرية، فضلا عن شاعريته الفياضة في تصوير المواقف التاريخية والعاطفية، حتى أنه جعل من المسرح الإنجليزي فنا عالميا رفيعا خالدا.

مراحل إنتاج شكسبير

وهناك 38 مسرحية يتفق على نسبتها إليه معظم الباحثين والدارسين، الذين قسموا مراحل إنتاجه الأدبي إلى مراحل أربع، مع أن تاريخ كتابته لعدد من المسرحيات غير معروف بصورة مؤكدة، وهذه التقسيمات تقريبية وضعها مؤرخو المسرح ونقاده، ابتغاء للسهولة، ولمتابعة تطور حياته الأدبية ضمن إطار واضح.

امتدت المرحلة الأولى خلال السنوات 1588 - 1594 وتشمل مجموعة من المسرحيات التاريخية، منها «كوميديا الأخطاء»، «هنري السادس»، «تيتوس أندرونيكوس»، «السيدان من فيرونا»، «جهد الحب الضائع»، «الملك جون»، «ريتشارد الثالث»، «ترويض الشرسة أو النمرة». وكان نسيج إنتاج شكسبير خلال هذه الفترة بسيطا، ومعالجاته للحياة سطحية، كما لم يكن هناك عمق بعيد لشخصياته وكانت فنياته أقرب إلى فنيات الهواة.

والثانية هي المرحلة الغنائية (1595 - 1600) وتشتمل على معظم قصائده الشهيرة وبعض مسرحياته الخفيفة مثل «ريتشارد الثاني»، «حلم منتصف ليلة صيف»، «تاجر البندقية»، مع بعض روائعه الشهيرة مثل «روميو وجولييت»، «هنري الخامس»، «يوليوس قيصر»، «كما تهواه». ومن مسرحيات هذه المرحلة كذلك «زوجات وندسور المرحات»، «ضجيج ولا طحن». وفي هذه المرحلة نمت قدرات شكسبير المسرحية، وحلقت شاعريته في آفاق عالية، وعكست أعماله معرفة عميقة بالحياة الإنسانية والطبيعة البشرية.

أما المرحلة الثالثة (1601 - 1608) فهي أهم المراحل على الإطلاق، فهي تمثل قمة نضوجه الفني، وقد كتب فيها أعظم مسرحياته التراجيدية مثل «هاملت»، «عطيل»، «الملك لير»، «ماكبث»، «أنطونيو وكليوباترا»، «بركليز وكريولينس»، «دقة بدقة»، ومن مسرحيات هذه المرحلة أيضا «تيمون الأثيني»، «خير ما انتهى بخير». وفي هذه المرحلة بلغت قدرات شكسبير الدرامية والعقلية ذروتها. وعلى رغم أنها كانت مرحلة روائعه فقد تركز اهتمامه على الجانب الداكن في التجربة الإنسانية.

ثم تأتي المرحلة الرابعة (1609 - 1613) التي اختتم بها حياته الفنية، وقد اشتملت على مسرحيات «هنري الثامن»، «العاصفة»، وعلى مسرحيتي «قصة الشتاء»، «سمبلين». وتكشف هذه المرحلة عن تدهور قدرات شكسبير الدرامية، فكثيرا ما جاء بناؤها بلا عناية خاصة، وشخصياتها غير مخدومة، وفيها خبت العواصف النفسية العنيفة، وتحولت نفس الشاعر إلى نظرة تقبل ورضا وأمل وتأمل.

وتقع المرحلتان الأولى والثانية ضمن مرحلة المسرح

الإليزابيثي نسبة إلى الملكة إليزابيث الأولى، أما المرحلتان الثالثة والرابعة فتقعان ضمن مرحلة المسرح اليعقوبي نسبة إلى الملك جيمس (يعقوب) الأول، الذي تولى العرش في 1603 وتوفي 1625. ويمكن تقسيم نتاج شكسبير المسرحي بين ثلاثة أنواع رئيسة هي: المأساة والملهاة والمسرحيات التاريخية، كما أن هناك عددا من المسرحيات التي يصعب إدراجها ضمن هذه التصنيفات المألوفة، اعتاد النقاد إطلاق صفة المسرحيات الرومنسية أو التراجيكوميدية عليها. وقد ترجمت معظم أعمال شكسبير إلى العربية. ومنها ما ترجم أكثر من مرة، ومنها ما ناهز عدد ترجماته عشرين ترجمة مثل هاملت.

تراث كلاسيكي عصري

واشترك كثير من كبار الشعراء في القرنين 18 و19 في جمع أشعار ومسرحيات شكسبير ونقدها، وإن اختلفت وجهات النظر وتعددت أساليب النقد. ففي القرن 18 اعترض كتاب من أمثال جون درايدن وألكسندر بوب على ما اعتبروه «إسراف شكسبير في الخيال والتعبير»، أما شعراء القرن 19 من أمثال صامويل تايلر كولريدج فقد أعطوا الشاعر الكبير حق قدره. وكذلك الحال بالنسبة إلى نقاد القرن 20 من أمثال ت. س. إليوت ممن أكدوا عالمية فنه وخلود أدبه. ويجري تدريس مسرحيات شكسبير وقصائده، باعتبارها كلاسيكيات، في أقسام الأدب الإنجليزي في كل جامعات العالم، كما أن أعماله كانت مسرحا ومادة للدراسات العليا والنقدية في كثير من البلدان، وهناك من قرأ أعمال شكسبير قراءات رومانسية ومن قرأها قراءات ماركسية. وقد اقتبست أعماله في الكثير من الأفلام والمسرحيات في مختلف بلدان العالم.

من هنا كان لشكسبير أثره الكبير في آداب جميع الأمم، وتأثر به الكتاب والأدباء والشعراء في مختلف البلدان عبر القرون. وبالطبع حدث الشيء نفسه فيما يخص الأدب العربي، إذ ترجمت معظم مسرحياته وقدمت في المسرح والسينما والإذاعة. وكان لإدارة الثقافة بجامعة الدول العربية فضل القيام بترجمة جميع مؤلفاته، ترجمة مخدومة، حسب ترتيبها التاريخي.

أولمبياد شكسبير

نأتي بعد ذلك إلى «مهرجان شكسبير العالمي»، الذي دشنه مسرح «جلوب» (الكرة)، ضمن «الأولمبياد الثقافي البريطاني» وتبنى فيه نحو 70 عرضا شكسبيريا بنحو 37 لغة، لفرق مسرحية من دول مختلفة، قدمت على مدى ستة أسابيع منذ أواخر إبريل 2012.

ويقع مسرح جلوب الحديث على الضفة الجنوبية لنهر التايمز، بالقرب من موقع المسرح الأصلي الذي كانت تعرض فيه أعمال شكسبير أثناء حياته، وهو مقام طبقا لمواصفات مماثلة، من حيث وجود مسرح في الهواء الطلق، وجزء مخصص للوقوف أمام المسرح للتذاكر الرخيصة، ومقصورة فوق صالة العرض لمن هم مستعدون لدفع أكثر مقابل مقعد.

يقول المدير الفني لمسرح غلوب: «أدركنا منذ فترة أن شكسبير، إلى جانب كونه كاتبا مسرحيا عظيما، أصبح لغة دولية».

«أكون أو لا أكون، هذا هو السؤال؟»، كم مرة ترددت هذه العبارة منذ وضعها شكسبير على لسان الشاب هاملت؟ وبكم لغة عبر أشخاص بهذه الكلمات عن مأزقهم الوجودي ذاته؟ لكن هل اقتصر التساؤل عن «جدوى الحياة» على عصر شكسبير؟ بالتأكيد لا. هل إنسان عصر النهضة هو أول من عرف الغيرة؟ إن مشاعر الغيرة التي عالجها شكسبير في «عطيل» ملازمة للطبيعة البشرية منذ القدم، ولم تتغير معايشة الإنسان لها حتى في القرن الواحد والعشرين.. وماذا عن الصراع على السلطة والمكائد السياسية التي كانت ضمن ما عالجته بعض مسرحيات شكسبير؟ ماذا عن العنصرية والظلم الاجتماعي «والصور النمطية» التي نكونها عن الآخر؟

في كل عصر يكتشف القراء والنقاد أن مسرحيات شكسبير تتسع لمضامين جديدة، ليزيد إعجابهم بهذا الكاتب الذي عالج موضوعاته وحرك شخصياته على خشبة المسرح بفهم عميق للدوافع وردود الأفعال الإنسانية، يعكس معرفة مذهلة بالسلوك البشري، وبماهية وسطوة حب السلطة.

إن القصة الشكسبيرية يمكن أن تحدث في أي بلد وفي أي عصر، حتى أنه يبدو ككل الكتاب الأفذاذ ابنا لكل العصور، وناطقا بلسان جميع الثقافات. إن شخصياته قريبة للمشاهد والقارئ، تسحر مشاهد عصر النهضة ورواد المسرح في القرن العشرين على حد سواء، وتجد لها صدى في كل مكان.

نأتي بعد ذلك إلى عدد من العروض العربية التي قدمت في «مهرجان شكسبير العالمي».

روميو وجولييت في بغداد

يستطيع العداء السياسي والطائفي والعرقي تفريق الجماعات، لكنه يعجز - على ما يكشف الواقع - عن الوقوف أمام العواطف الفردية. هكذا كان الحال في عصر شكسبير، وهكذا الحال في عصرنا الراهن. ذلك أن العواطف الإنسانية تقفز فوق الحواجز وتتجاهل العوائق وتتحدى الظروف، من دون أن يعني هذا أنها تسود في النهاية. فمشهد النهاية في مسرحية شكسبير كان مأساويا، وكذلك الكثير من المشاهد الواقعية عبر العصور. هكذا اختار شكسبير في مسرحيته مادة ليست محكومة بعصره وحده ولا بأي عصر آخر، بل هي مرتبطة بالطبيعة البشرية دائما وأبدا.

النسخة العراقية «روميو وجولييت في بغداد» قدمتها فرقة مسرحية عراقية، من إخراج مناضل داوود، الذي اقتبس النص الشكسبيري ليسقطه على الواقع العراقي الراهن، حيث يشيع العنف الطائفي، وترتفع جدران سميكة من العداء والكراهية في الحي الواحد، بل وأحيانا تفرق أواصر العائلة الواحدة. وقد وظفت النسخة العراقية عناصر محلية تراثية كالموسيقى والشعر.

وبالمناسبة فموضوع قصة الحب بين شاب وفتاة من عائلتين تناصب إحداهما العداء للأخرى من المواضيع الشائعة في عالمنا اليوم، مما أضفى أهمية





روميو وجولييت في بغداد

خاصة على عمل شكسبير، الذي ألهم فرقا مسرحية فلسطينية وإسرائيلية، على سبيل المثال، باقتباسات عديدة للمسرحية، استلهمت النزاع القائم بين الإسرائيليين والشعب الفلسطيني منذ عقود، وانسجت على خلفيته قصة حب مستحيلة بين فتاة يهودية وشاب عربي. والواقع نفسه موجود في كثير من بلداننا العربية، لكننا اخترنا مثالنا ليكون مدخلا للعرض الفلسطيني في «مهرجان شكسبير العالمي».

فرقة عشتار «ريتشارد الثاني»

كتب شكسبير نص مسرحية «ريتشارد الثاني» العام 1595، وهي تتحدث عن فساد القوة المطلقة، وتدور أحداثها حول السلطة والسياسة وكيفية سقوط العائلة المالكة البريطانية وظهور عائلة ملكية جديدة، وكيف تفسد القوة المطلقة صاحبها في نهاية المطاف. وهكذا تدور المسرحية في بلاط إنجليزي، والنبلاء والجنود يحملون أسماء إنجليزية، إلا أن القصة يمكن أن تحدث في أي بلد آخر.

أشراف يرتكبون خيانات، ملوك يرتكبون حماقات، جيوش تساق إلى هزائمها هنا وهناك، وضباط يفور دمهم، غيرة على الشرف، ويطلبون النزال في الحال. ألا تتكرر هذه المشاهد والسيناريوهات عبر العصور وفي جميع الممالك والجمهوريات، في أطراف العالم المترامية، والمتشابهة الجوهر على رغم اختلاف التجليات؟

كان نص «ريتشارد الثاني»، الذي أعده الشاعر غسان زقطان عن ترجمة د. محمد عناني لمسرحية وليام شكسبير أمينا للنص الأصلي، مع بعض الاختصار في الحوارات وحذف القليل من المشاهد.

وفي أولمبياد شكسبير شارك ثلاثة عشر ممثلا فلسطينيا من «فرقة عشتار» في تقديم عرض أخرجه الأيرلندي كولن موريسن الذي قال: «على رغم أن شكسبير كتب هذه المسرحية قبل 400 عام، فإن سلوك كثير من الملوك والسياسيين لم يتغير حتى يومنا هذا. الشخصية التي صورتها المسرحية لا تزال موجودة، للأسف، في الأوساط السياسية الحاكمة، وهي تجسد الجشع في شخصية الإنسان الساعي إلى الكرسي من دون اعتبار لمصالح المحيطين به».

ويلفت الانتباه في عرض مسرحية «ريتشارد الثاني» الذي أدته «فرقة عشتار» الفلسطينية غياب الديكور بشكل شبه كامل، وارتداء الممثلين ملابس عصرية (سراويل الجينز، وحلل أنيقة مع ربطات عنق، وتنانير عصرية). والمظهر الأول سببه أن الوقت لم يكن كافيا لإعداد الخشبة للعرض، فموسم شكسبير العالمي يشهد عرض مسرحياته بسبع وثلاثين لغة مختلفة خلال شهرين من الزمان، ولا يتسع الوقت لتجهيز الخشبة بديكور جديد كل يوم. هذا كما لم يجد المخرج، بعد الوجهة الشائعة التي أشرنا إليها بصدد مضمون المسرحية، ضرورة لأن يرتدي الممثلون أزياء تنتمي إلى عصر آخر، حتى أن بعضهم ظهر يلف على كتفيه الكوفية الفلسطينية. وعلى رغم النواقص كان أداء الممثلين، سواء من أدوا أدوارا رئيسية أو هامشية، جيدا، فتميزت حركتهم على الخشبة بالثقة بالنفس، وكانت انفعالاتهم الدرامية مؤثرة، وانتزعوا التصفيق من المشاهدين الذين تفاعلوا مع الأداء، على رغم جهل الكثيرين منهم باللغة العربية. وقد لعبت الموسيقى التصويرية (مقطوعات قصيرة على العود) دورا دراميا فاعلا، سواء في وسط المشاهد أو في نهايتها.

«عربي جوبا»

وقد مثل مسرحيون من جنوب السودان دولتهم الوليدة في «مهرجان شكسبير العالمي» وقدموا مسرحية «سمبلين» على امتداد ساعتين تخللتها لوحات استعراضية وجمل حوارية بالعربية بلكنة جنوبية محببة أو بما يعرف بعربية جوبا، وهي لغة التخاطب الأكثر انتشارا بين مختلف المجموعات السكانية. وهكذا خرج جنوب السودان الى العالم بثقافة تعبر عن التمازج الثقافي مع العربية.

وقد جمعت المسرحية، بين الكوميديا والتراجيديا، وأخرجها الثنائي جوزيف أبوك وديرك ألفريد بعد ترجمتها من الإنجليزية. والمسرحية تروي في الأساس قصة ملك بريطانيا سمبلين، الذي حاول إدارة أزمة دولته الجديدة مع الإمبراطورية الرومانية بعد الاستقلال عنها، ورفضه دفع الجزية، معتبرا ذلك قرارا سياديا، يعيد الاعتبار للآلاف الذين ماتوا في سبيل نيل بريطانيا لاستقلالها، وقد قدمت الفرقة السودانية النص الإنجليزي في إسقاطات سياسية واضحة.

ويقول مخرج المسرحية جوزيف أبوك إن هناك أسبابا واقعية وراء اختيار لهجة جوبا العربية، فهي تعد مزيجا بين الإنجليزية والعربية وبعض اللغات المحلية، وتمثل لغة التخاطب والتواصل بين أغلب سكان الدولة الوليدة. ويؤكد إن اختيار «سمبلين» للترجمة والعرض جاء لأنها تعبر عن الواقع السياسي والاجتماعي الذي يشهده جنوب السودان، وعما يجري سواء على المستوى الخارجي أو الداخلي، مثل تغلغل الفساد في أروقة الدولة الوليدة.

وتضمنت المسرحية لوحات متنوعة مأخوذة من تراث وثقافة الدولة الوليدة، واستعراضات راقصة وإكسسوارات وأزياء تؤثث العرض فقد ذهب السودانيون إلى لندن ليقولوا للعالم «نحن أيضا هنا».

العائلة الأفغانية المفقودة

ومن العروض التي أعدت لهذا المهرجان عرض أفغانستاني لمسرحية «كوميديا الأخطاء» انطلق من أن «الأوضاع الاجتماعية في إنجلترا في عصر النهضة أقرب إلى الوضع في أفغانستان المعاصرة أكثر من أي مكان آخر في أوروبا، ناهيك عن أن الشعر يعد مكونا أساسيا في الثقافة الأفغانية».

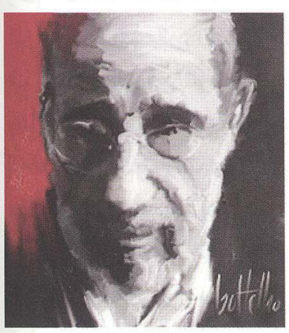
وتبدأ المسرحية في مطار كابول بعودة أحد الآباء إلى وطنه أفغانستان بحثا عن أبنائه المفقودين الذين فقدهم - ليس في حادث تحطم سفينة كما عند شكسبير - ولكن في عاصفة رملية. إنه مضمون وطيد الصلة بالوضع بأفغانستان، فبعد 30 عاما من الحرب يعود الناس للبحث عن أقاربهم المفقودين، فلا يمكن للمرء العيش من دون عائلته. وأفغانستان ليست كما يظنها الناس، إذ إن فيها ثقافة ثرية. والحياة فيها مستمرة على رغم الحرب.

لقد جاء أولمبياد شكسبير ليؤكد قدرة الثقافة على تجسيد الواقع المر بعمق على خشبة المسرح عبر حوار إنساني شامل سلاحه الكلمة والفكرة والحركة والتعبير الإنساني النبيل، حلما بعالم حر عادل حقا. إن الفنون تعبر عن الشعوب بشكل أقوى وأصدق فهي رسالة إنسانية أسمى من كثير من الأنشطة البشرية الأخرى، ومن هنا إصرار الألعاب الأولمبية على التحلي بها.

«البساطة دائما شديدة التعقيد!»

مع المعماري البرتغالي ألفارو سيزا

من الصعوبة بمكان تحديد السحر الذي ينبعث من هندسة ألفارو سيزا المعمارية. هناك نوع من غموض يحدث مثل هذه الإثارة يكتنف مجرّد مقصورة بسيطة مستطيلة، حتى مع وجود نافذة مناسبة تماما. هناك شيء آثاري يرتبط بصمت مبانيه ذات الاحجام المقتضبة، في خضوعها لمنطق تاريخي علويّ خالد. هناك بالتأكيد شعور بالتطوّر في مبانيه حين يبدو أنها تنطلق من موقع مختار، لكن ليس مثل أيّ شيء حيّ، بل من خلال تسليط أضواء قوى طبيعية غير محدودة من تشكيلات جيولوجية، هناك شيء غير مستقرّ ورقيق متعرّج الحركة في محيط الشكل الناعم المفاجئ للجدران، يكتشف أثناء حركة الجسم حول تلك المناطق. هناك ألفة غريبة وإغراء في المبنى العاري بدءا من غطائه الجداري إلى المظهر الحصيف من هيكله الداخلي. تمتلك رسوماته خفة راسم قلب دقيق، وتعتبر قوتها المنعكسة أقوى من أي خطاب. تنشر تفاصيله توترا يصعب التعبير عنه، وذلك عندما تُروّض عدّة مواد مختلفة متناقضة طبقا لمنطق وسلوك وجودي. هناك نوع من حكمة صبيانية وسذاجة في مفاهيمه حول تشكيل فرق عفوية للتصميم والبناء، أو ألوية بعد انتصار «ثورة القرنفل الأحمر» في البرتغال العام 1974. هناك حزن لا يمكن تفسيره في الحوائط البيضاء الكبيرة، وهي تحيط بك مثل شاشات دار عرض سينمائي مقصورة على الخير، هناك شيء ودّي منزوع السلاح في أسلوب هندسة سيزا المعمارية ينصت إلى واقع الحياة في الخارج والداخل، محاولا إجراء احتواء مناسب له مثل قفاز أنيق معتاد.



نص جورجي ستانيشيف

ترجمة حسين عيد

مترجم - مصر

أصبح ألفارو سيزا في الزمن الحالي، وهو في السابعة والسبعين من عمره، مهندسا معماريا عالميا شهيرا، بعد أن حصل على جائزتي «بريتزكر ريبا» و«ميس فان دير روه»، وأصبحت مشاريعه معروفة ليس في البرتغال وحدها، بل في ألمانيا، أسبانيا، فرنسا، هولندا، المملكة المتحدة، البرازيل، وكوريا أيضا. تمزج أعماله بين تيارين من العمارة الأوروبية: تقليد الحداثة العالمية في القرن العشرين في سياق نسختها «الناعمة» وثقافة محلية للبحر الأبيض المتوسط.

تمثل أعماله في بلغاريا مثالا مشرقا، يُستخلص من درسان:

يمكن لدولة هامشية صغيرة إلى حدّ ما أن تخلق عالما يعرّف الثقافة المعمارية.

يمكن إنتاج عمارة أصيلة ذات قيمة شعرية عالية من خلال تكنولوجيا تقليدية، ووسائط بسيطة مقتضبة التعبير.

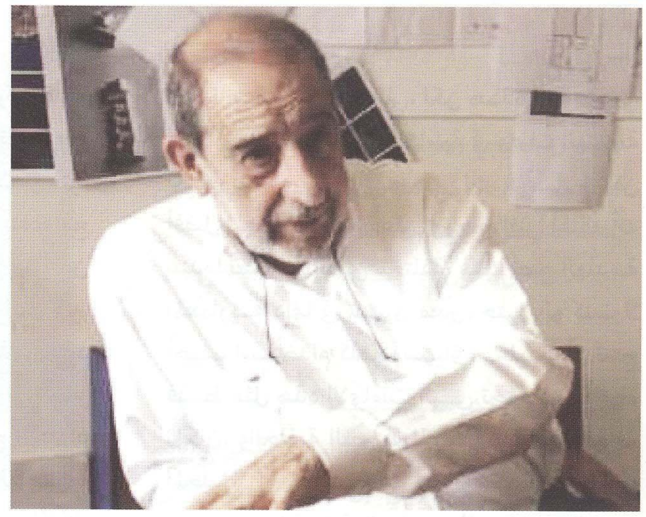
يكشف استقرار نماذج معينة في أعمال ألفارو سيزا عن لغته الشخصية للفن، وعن عالم من التعبير. يثابر سيزا بشدة، في هذا العالم، على إنكار شعر الهندسة المعمارية عندما يتعلق الأمر بأعماله، بينما هو يحطم صمت الشكل جاعلا ايّاه ينطق.

مركز ومحيط

نعم، هناك سبب معيّن لهذا التشابه بين بلغاريا والبرتغال. إنّ لدينا كثيرا من الأمور المشتركة مع بلغاريا، على الرغم من أن عملية التحديث جرت في بلدينا بأسلوبين مختلفين... نحن نشترك إلى حدّ ما في الأسلوب القديم للتفكير. يبدو مجرّد وهم، في بعض الأحيان، أنّ الأمور تتغيّر، بينما تظلّ في الجوهر تقليدية. تعتبر بلدان المحيط تقليدية جدا. وكانت هناك دائما علاقة قويّة مع بعض مراكز ثقافية مثل باريس، وروما، وغيرهما. لكن التفكير الجيّد السائد في المحيط الآن هو أنّ هناك فرصة في العالم الحديث لتبادل تأثيرات محيط مع محيط، ولا يتوقف الأمر فقط عند استقبال إشارات من بعض المراكز.

على سبيل المثال، كان هناك تأثير قويّ للغاية في منتصف الخمسينيات من القرن الماضي، قادما من فنلندا، أساسا من خلال عمل المهندس المعماري ألفارو آلتو. كانت فنلندا تتقدمنا، لم يكن ألفارو آلتو مجرد شخصية عالمية فقط، بل كان شديد الارتباط بواقع بلاده أيضا. لقد لعب دور مترجم الحداثة العالمية إلى ظروف محليّة ثم العودة إلى موضعه الأصلي. إذ عندما استقلت فنلندا بعد الحرب، كانت لديهم صعوبة كبيرة في توفير الأسمنت وغيره من مواد البناء الأساسية. لم يكن لديهم تنمية صناعية، لذلك لجأ ألفارو آلتو بشكل





المكتبة العامة بفيينا دو كاسكلو

واضح إلى الطريقة التقليدية في البناء بالخشب والطابوق وما شابه، بعد أن حوّل تلك الطريقة إلى أسلوب متواضع وحديث. وقد أثبت أيضا أنك يمكن أن تكون حداثيا بأسلوب محلي، فكان ذلك شديد التأثير في دول مثل البرتغال وأسبانيا اللتين كانتا تمران بالظروف نفسها، بعيدا عن المراكز. وكما هو معروف اليوم فإنّ ما يجري حولهما في المحيط يعتبر معروفا أيضا في المركز، إذ إنّ هناك حوارا متفاعلا بين المركز والأطراف.

وغالبا ما تتبادل المراكز والأطراف الأماكن وتتغيّر الأدوار.. وبالتالي، نحن اليوم على هامش الاتحاد الأوروبي، بينما كنّا ذات يوم قوة عولمة، بعد أن وصلنا إلى الصين، والهند، واليابان في القرن السادس عشر، وكان هناك تأثير كبير في تلك البلدان، كان هناك أيضا تأثير كبير في البرتغال. لذلك، ينبغي أن يكون لكلّ تأثير اتجاهان، ويجب أن يتحوّل إلى حوار. أعني هذه القوى، ذات الهويّة التاريخية المحافظة، وتلك التي تتولى التحديث ونقل التكنولوجيا الجديدة، وأفكار جديدة عن الحياة في المجتمع. لذلك ينبغي أن يكون هناك توازن. ومازلت أعتقد أن ذلك هو الطريق، فالعولمة لا تعني الهيمنة على ثقافة ما. بل الحوار والتبادل.

عولمة جيدة/ سيئة

أوافق على أن الحديث عن التدفق من مركز إلى محيط يمكن أن يكون جزءا من عملية العولمة، لكن لا يمكننا اعتبار أنّ هذه الأمور سلبية دائما، هناك في العولمة أشياء جيدة وأشياء سيئة، وأعتقد أنّ هناك التباسا فيما هو بالضبط الخير أو الشر في هذا التأثير. وعلى سبيل المثال، عندما أقام فرانك جيري متحفا في «بيلباو»، فقد نشر الجميع ذلك باعتباره نموذجا لعمارة الوفرة. لم يلاحظ أحد كيف كان وضعه جيّدا في تلك البلدة، يا للأستاذية التي أظهرها في تكييف المبنى مع البلدة. لقد نشر ما تمّ فقط كإيماءات شكلية، من دون اهتمام بكيفية أدائها وسط السياق الموجودة فيه. ولذلك فان ما درسه جيري في بيلباو، لم يكن اللغة الأجنبية لمعماره وحدها، بل كان أسلوب تفاعل المبنى مع المدينة أيضا. لقد كانت تعمل بشكل رائع تماما. لقد حوّل المدينة، لكنه حافظ على طابعها. كما جرى الحفاظ على التوازن على نطاق واسع أيضا. ويعتبر هذا مثالا واضحا على الكيفية التي جرى بها إهمال درس جيّد لمهندس معماري عالمي.

لكن، بطبيعة الحال، هناك أيضا عينات تظهر كيف يمكن أن تكون العولمة سيئة. إنني أتحدث عن ذلك لأنني أقوم بعمل مبنى في بيلباو في هذه اللحظة. إنها جامعة، قريبة جدا من متحف جوجنهايم. كما أنّها تطلّ على نهر أيضا، وهي شديدة القرب من مكتبة رفائيل موناو، وهناك إلى الوراء مشروع لبرج ضخم صنعه سيزار بيلي. إن العلاقة بين برج بيلي وبيني تعتبر أمرا مثيرا للسخرية، بل هو خارج السياق، خارج النطاق، لقد جعل متحف جوجنهايم يبدو صغيرا، لكن ستظلّ ترى مع ذلك كيف أن متحف جوجنهايم ثمين تماما لبيلباو.

وطنية تقليدية وحداثة

كان النظام الفاشي قوميا في جوهره، يبحث عن جذور وطنية في التقاليد التاريخية الماضية للهندسة المعمارية كي يعبّر عن نفسه من خلالها، لكن أيّ جذور؟ لأنّ لدينا كثيرا منها في أرضنا. تعتبر البرتغال بلدا صغيرا، لكن فيها مناطق مختلفة وخلفيات تاريخية مختلفة: الإغريق، والرومان، والفينيقيون، والعرب، والأشياء المريرة التي يصعب احتمالها.

عندما انتهت الحرب العالمية الثانية، وانهار النظام الفاشي بعد ثورة القرنفل الأحمر، لم تعد هناك أيّ شروط للحفاظ على ذلك الهاجس الوطني، وهكذا كانت هناك فرصة للانفتاح على التقاليد المعمارية العالمية للحداثة.

حين نتحدث اليوم في كلّ مكان حول التحديث في دول الاتحاد الأوروبي، فإننا لا نستطيع صياغة المدى الذي نرغب في الوصول إليه لأنّه ليست لدينا قوّة موجّهة واضحة. هكذا مضى الكفاح من أجل الحداثة، منذ خمسين عاما، مع فكرة وجود هويّة واستمرارية في تاريخ الهندسة المعمارية على نطاق كبير في حدّ ذاته، نوع من حداثة دائمة، قد نقول عنها إنّها تقليد لما كونه حديثا. وإنها لا تتعارض مع التقاليد الوطنية. بل هي تقليد ولكن على نطاق أوسع. كانت عملية التحديث هذه هي الفكرة التي أقيمت عليها الهندسة المعمارية على الابتكار الدائم، وعلى التطوّر، كما أومن أنها تجري بانفتاح لما نسميه تحديثا له هويّته الخاصة، وهو يتتبع تاريخ الهندسة المعمارية، لأنّ التاريخ مطبوع دائما في الزمن الحاضر، فالواقع ليس شيئا آخر سوى تاريخ مكثف.

الابتكار والاستمرارية

غالبا ما يعتقد الناس أنهم يفعلون شيئا للمرّة الأولى: صنع جهاز جديد، أو تحدّث بلغة جديدة، وغالبا ما يحتاج الناس إلى الثقة بضرورة إنتاج صورة إنسان جديد، هندسة معمارية جديدة، ونظام اجتماعي جديد، وهم يعتبرون أنّ تلك أمور يمكن أن تكون جديدة تماما.

لقد كان لكوربوزييه موهبة عظيمة في إنتاج مفاهيم مبتكرة، لكن كيف أنتجها؟ كان مبدؤه أن المباني قد يجري تصوّرها كبيانات رسمية لهندسة معمارية حديثة، كأشياء جديدة تماما. «بواسي» «فيلا سافوي»، على سبيل المثال، التي اعتبرها لوكوربوزييه نوعا جذريا جديدا للهندسة المعمارية، ستكتشف أن جميع العناصر التي استخدمها كانت موجودة فعلا في التاريخ: شرفة السقف، بلفدير (مبنى مطلّ على منظر رائع)، سلسلة الأعمدة، والنوافذ الأفقية...إلخ، لم تكن كلّ تلك العناصر جديدة، وهكذا فانّ بيان المبنى الرسمي لم يكن بالضبط شيئا جديدا. إنّ ما أنجزه كوربوزييه أنّه شيد هيكلا جديدا من عناصر معروفة، محوّلا إياها إلى وثيقة رسمية. لكن ما يظهره هذا البيان، هو أنّ تطور العمارة يمرّ عبر استمرارية وإعادة استخدام حتى لو كان يبدو بوضوح أنّه جديد تماما. ونظرا

لأنني أومن أنّه إذا كان لديك فهم معيّن للابتكار، فليس هناك ما هو جديد تماما، وليس هناك أيّ شيء مبتكر تماما. تعني الاستمرارية تحويل شيء إلى آخر، صناعة أشياء قديمة بأسلوب جديد، تحت تأثير ظروف جديدة للحياة.

لا، لا أعتقد في امكانية وجود منهجيات محددة سلفا سبيلا لخلق جديد. يمكنك أن تبدأ بأشياء جديدة من أنماط تاريخية، كما في المثال أعلاه، أو ترتفع بها من تاريخ المكان، على أن تراعي أنّه يتمّ في كلّ مرّة ابتكار نظام خصيصا لكل حالة، وعلى سبيل المثال الذي ذكرته عن كلية الهندسة المعمارية في بورتو حيث كان هناك ذلك النوع من الأبراج الصغيرة. أتذكر حين كنت أقوم بها في البداية كانت مجرّد مبنى واحد كبير أمام النهر. لكن عند وضع مشاكل التوظيف، والميزانية، والمناظر الطبيعية، لاحظت أنّه هناك في مكان قريب بعض الأبراج التي أنشئت في الستينيات من القرن الماضي، وأنّ هناك منزلا قديما بمقياس محدد على مسافة واضحة معينة، وأنّ هناك صفوفا من منازل متصلة وسط المناظر الطبيعية، وما إلى ذلك. وهكذا، فإنّ كلّ هذه العناصر من تاريخ الموقع أحدثت تغيرا في بنية المشروع. لقد تحوّل المشروع من مبنى واحد إلى مجموعة مبان متعددة. وكما ترى، فإنني لم أكن أنطلق من منهجية معيّنة محددة سلفا، أو استراتيجية عامة لمدينة من مباني كولاج، بل كنت أبحث عن بعض قواعد مخبأة في المكان، يمكن أن تظهر قواعد لإدراج هذا المبنى الجديد في المشهد الطبيعي.

مدن العمارة الفاضلة

لا، لم يكن لديّ حتى الآن تلك اللحظة الخاصة للغاية مثل تلك التى يجريها المهندسون المعماريون لتوليد مدن فاضلة، تكون قادرة على التأثير في الواقع الاجتماعي. إنني أنتمي إلى حركة نقدية أصبحت راسخة في البرتغال منذ ثورة القرنفل العام 1974. كنت سعيدا حقا، في ذلك الوقت، بفكرة التغيير الاجتماعي. لم يكن هناك ما يمكن عمله مع أيّ برنامج طوباوي، أو مذهب نظري. إنني من أشدّ المؤمنين بالتطبيق العملي، وليس لديّ كثير مما أفعله مع فكرة العبقري الوحيد الذي يحدد مفاهيم العالم كله بمفرده. أنت تحتاج إلى البشر الآخرين أيضا، على كلّ المستويات. يصبح الاعتقاد الطوباوي قويّا حقا إذا جرى تقاسمه، ولو بصورة مؤقتة، من خلال أسلوب جماعي بواسطة كلّ البشر. وكما ترى، فإنّ ثقافة العمارة تتكوّن من تاريخين: الأول خاص بأفكار الهندسة المعمارية، والثاني خاص بالمباني، وهذان التاريخان لا يتطابقان دائما. وقد لا نصبح المهندسين المعماريين أنفسهم من دون حدوث لحظة ذات أثر مجسم داخل فرد له الثقافة نفسها. ولنأخذ للمثال العمارة البنائية الروسية في العشرينيات من القرن الماضي، التي لا تزال مؤثرة حتى اليوم في كثير من المدارس في جميع أنحاء العالم، لكن المهندسين المعماريين المعاصرين يتبعون كثيرا التقليد البنيوي في فصل الرؤى الطوباوية الاجتماعية عن اللغة الرسمية التي تعبّر عن هذه الأفكار. وفي الواقع فإنّهم يستخدمون الأشكال البنائية كقشرة تعبيرية ليس لها علاقة بالمحتوى الأصلي. لذلك، فإنّ الحديث عن واضعي هذه الرؤى الطوباوية، يمكننا فقط من أن نقول إنّ لديهم تصورا لمستقبل محتمل، لا يتوافق غالبا مع ذلك الحادث فعلا. إن طبيعة المستقبل تدهشنا دائما.

لغة العمارة

كانت أفكار لغة العمارة، ونظم التعبير في الهندسة المعمارية مؤثرة في جيلي، لكن هذه المفاهيم في رأيي ليست هي الأكثر مناسبة في وصف الهندسة المعمارية، وعلى الرغم من ذلك، فربّما، لم تكن أفضل المعايير موجودة على الأرجح، إنني أعتقد أنّه عندما تعمل في أماكن مختلفة، فإنك تضع الهندسة المعمارية دائما في سياق معيّن، حتى لو كنت لا أحب استخدام كلمة «سياق». عليك أن تنتج فقط مثل هذه الإيماءات التي تحترم فعلا أجواء المكان، والخلفية البصرية للمدينة، ونماذج الثقافة المحلية. إنّ ما أقدر عليه هو أن أمسك وأجتذب شيئا موجودا فعلا في الهواء، يتطلب تضافر الجهود لبلورة الموضوع، وهو ما أستطيع أن أفعل شيئا إزاءه. قد تنجح بالإمساك به، لكن عملك لن ينتهي هنا. سيتوجّب عليك باستمرار أن تراجع فروضك الأوليّة إزاء المكان ولحظة الزمن التي تعمل فيها. إنّ تيمة المكان تلك تشبه وترا موسيقيا يمكن للمرء أن يسمعه في المكان، من دون أن يكون بالضرورة جزءا من التعبير عن لغة رسمية.

حوارات مع المشروع

نعم، قد تتصرّف مشاريع أحيانا مثل ذلك، عندما تحاول أن تطوّر مشروعا فإنّ هناك كثيرا من الشروط اللازمة لذلك، لكن غالبا ما يكون للمشروع أيضا شهيّة خاصة تنبثق من أجل التطوير. تخرج عملية نمو وتحوّل المشروع عند نقطة معيّنة عن نطاق السيطرة. يشبه ذلك ملاحظات الكتاب حول الشخصيات التي يتكسبون منها معاشهم وتؤدي إلى تقييمهم الخاص. إنّها علاقة معقدة بين المؤلف والعمل الفني، وهو ما ينبغي السيطرة عليه، وإلا قد تفشل تعسفيا ولاعقلانيا. ينبغي أن تكون العقلانية دائما في حالة توازن مع الحدس. وهكذا، في لحظة معيّنة من تطوّر فكرة المشروع، أتحكم في فضاء فن التصوير السينمائي وأحاول العمل مع جميع الأدوات بدءا من الخيال للذهاب عبر الكائن المكاني الحي للمشروع. وعندما أذهب إلى المنزل، أفكّر في المبنى وأرى نفسي أتمشى خلاله: هنا معرض، ثم تأتي بعد ذلك مساحات كبيرة، ثم تعبر بابا صغيرا...إلخ، عندما أشعر بقدرتي الذهنية على المشي داخل المبنى، أكون سعيدا بقصة الفراغ الناجم عن ذلك، عندئذ أعتقد أنّ المشروع قد أصبح جاهزا. يمكنني، بوصولي إلى تلك النقطة، تجربة البدائل واختيار أكثرها ملاءمة، كما أترك الطريق أيضا لبدائل أخرى. لكني أشعر بأني أبدأ بفقدان السيطرة على سلوك المشروع، عندما تظهر هذه البدائل بنفسها بطريقة لا أستطيع التكهن بها. وهذا لا يعني أنني أريد قمع وإخضاع المشروع كلية، بل أعني أنّه ينبغي أن يكون واضحا بالطريقة التي تسير بها خلال مبنى يحتوي على مساحة ثرية أن يمنح فرصة، وحريّة اختيار طرق بديلة. أنا لا أحبّ السيطرة تماما على المشروع. بل



منظر عام لمبنى الكلية المعمار في بورتو



مبنى في برلين عام 1980

أحاول إقامة حوار معه، يفترض احترام توجّهاته ورغباته.

لا تكون النتيجة الطيبة أبدا أحادية المعنى، فهي ليست أبدا حكاية مفردة، بل هي على الأرجح تعدد أصوات، وجوقة، قد يبدو الأمر بسيطا، لكن البساطة لن تكون أبدا سهلة، البساطة هي دائما شديدة التعقيد.

استراتيجية شخصية

أنا لا أعمل وفق أيّ إطار نظري، ولا يمكنني تقديم مفتاح لكيفية تفهّم عملي. إنّ ما يثير اهتمامي هي المشاريع، إنّها تبلور فكري التصميمي، تجعله مرنا كي يناسب طبيعة وإمكانات المكان الثقافية، وتنزع فتيل التوتر بين المشروع والبيئة. إنني أبحث عن حلول للمشروع تتجاوز مفهوما سلبيا لمنح الفكرة شكلا ماديا، فأنا أحاول أن أتفهّم كلّ الجوانب في وقت متزامن، رافضا فرض قيودي الخاصة على الواقع. تعني الاستراتيجية تطوير المشروع خطوة خطوة، من خلال حوار مع ظروف المكان. يشبه المهندسون المعماريون المخبرين في أنّه ينبغي عليهم أن يفهموا آثار الزمن، والطبيعة، والثقافة، لأنّه ينبغي عليهم أن يفهموا ويفصلوا الأصيل عن الإشارات المزيفة من بين أغراض الواقع. إذا لم يحدث ذلك، فسوف يصبح لدى ذلك الشيء بعض الزيف في حدّ ذاته.

ثوابت

من المحتمل أن تكون على حقّ في بعض هذه الأفكار، ربّما هناك بعض صيغ مستدامة، على الرغم من أنه ليس في نيتي الاحتفاظ بها كمفردات. دعني أحاول أن أعلق على كلّ واحدة من ملاحظاتك.

أفق

إنّ أحد الأشياء الأساسية في المبنى بالنسبة لي هو أسلوبه في ملامسة الأرض. لا تعتبر الأرض في معظم الأماكن ذات سطح أفقي، ماعدا، لنقل، في هولندا أو الأرجنتين، عندما تكون الطبوغرافيا عادة عرضية تعسفية. إنّ علاقات المبنى مع الأرض ذات اهتمام رئيسي، إنني أهتم كثيرا بالاستقرار البصري، وربّما كانت هذه الخطوط الأفقية التي ذكرتها، تمرّ خلال أشياء مختلفة، منشئة اتصالا للمبنى مع سطح الأرض، مع الأفق والطبيعة. إنّها تعبّر عن الحاجة إلى تنظيم مساحات وأشياء في عالم هندسي نرتبط به مع العمارة في معظم الأوقات اصطناعيا وربّما يتكرر هذا النوع من الأشغال بأيّ مبنى يلامس الأرض في عملي. وهو ما يحدث في كثير من الأحيان، ولكن ليس دائما على الأرجح.

جلد عميق

من الصحيح أن المبنى يرتبط بالعالم الخارجي من خلال طبقات مختلفة لعلاقة حميمة. تكون في بعض اللحظات من جلد حجر بدائي ثابت، وتظهر في حالات أخرى شيئا داخليا أكثر مثل الجص الأبيض، لأنّ جلد المبنى لديه عمق متعدد الأشكال. أحيانا يعبّر المبنى عن نفسه بحالة جديرة بالإهمال، لأنّ طبقات المبنى تعبّر بوضوح من خلال مستويات مختلفة عن علاقات متبادلة بين المبنى وسياقه البيئي.

نافذة كبيرة

نعم، هناك نوافذ كبيرة كما تسميها. يحدث ذلك عندما ينبغي أن تعمل واجهة إزاء مسافات مختلفة مشاهدة، كهف كبير منخفض في سطح الواجهة، كما في جامعة سانتياجو دي كومبوستيلا، يعكس مجالا كبيرا ضروريا للرؤية من مسافة طويلة، وهو يخلق نوعا من فجوة كبيرة مؤطرة في الواجهة، غالبا ما تفتح نوافذ صغيرة للنافذة الكبيرة التي تفتح بنفسها على العالم الخارجي. وهكذا، ترتبط من خلال سلسلة من نطاقات صغيرة. ويمكنك أن تجد أمثلة مشابهة في كثير من الأماكن في المدن التاريخية البرتغالية.

خطوط ناقلة

لدى الهندسة المعمارية قدرة معيّنة لتحويل فضاء غير متبلور واضح إلى مساحة ناقلة، مساحة لديها اتجاه، وفضاء يختبر ضغوطا أو يزيل ضغوطا، حيث تشير عدّة خطوط إلى عمل مكان واحد كجهاز لسدّ الفراغ كي تؤكد أهميته. هناك مدرسة الهندسة المعمارية في مجمع بورتو، وكذلك في مركز فنون سانتياجو، نجد أن خطوط الأفاريز وسلالم المبنى تميل إلى الإشارة إلى أهمية الجوهر المكاني مثل مداخل البنايات. إنّها تخلق ضغوطا وتزيلها، وإيقاعات محددة في الفضاء المعماري، وهكذا تتحكم به.

شكل متعرج

ليس الخطّ المستقيم دائما هو الخطّ الصحيح. هناك طرق معيّنة في الفضاء، تميل إلى أن تكون غير مؤكدة، مثل مسار متعرّج. وعلى سبيل المثال، في مركز سانتياجو للفنون تهبط إلى الحديقة، ثم تصعد إلى المبنى. يتكرر هذا الطريق داخل مساحة المبنى كأنّه صدى. لدرجة أنني أعتقد أحيانا أن تفكيري يمضي أيضا في خط متعرج للوصول إلى الحقيقة. وغالبا لا يعمل العقل البشري بشكل خطي، بل في شكل أكثر صدقا بكثير، على شكل منحنى، أو بخط متعرج.

ولكن يرجى أن يوضع في الاعتبار أنّه حين أعترف بوجود بعض الخصوصيات، فإنّ وجودها في المباني الخاصة بي هو ضد مثلي. فهناك تكمن اختلافات وراء التشابه. إنّها ميزات تعطي طابعا للمبنى. مثلما يوجد في كلّ نظام للتعبير عند تكرار بعض الأشياء في كثير من الأحيان، بعضها نادر، وبعضها الآخر فريد في نوعه. وفي الواقع، فانّ كلّ المباني الخاصة بي تميل إلى أن تكون استثناءات، نافية لغة ثابتة. مستمرّة في إعادة التفسير، عاكسة جدالات مركّبة. إنّ تأليفي الصادق يعتبر توازنا لإعادة تفسير، وتأثيرات متناقضة، مولدة وحدة من التنوّع واختلافا من المساواة.

الشعر في العمارة

انني لم أفكر أبدا في تقديم شعر من خلال الهندسة المعمارية، أبدا. لكنني أحبّ الشعر كثيرا. وقراءتي المفضّلة هي عن الشعراء. وأعتقد أيضا أن لديّ ترجمة كتاب شعر بلغاري. إنّ نصف كتبي في البيت تدور حول الشعر. الشعر الإغريقي (القديم والحديث)، والشعر الفرنسي بطبيعة الحال، والصيني، والياباني. وهكذا أحبّ الشعر كثيرا. لكني لم أفكر أبدا في عملي وفق شروط «هذا شاعري». قد تسميه شعرا من ناحية إنتاجه، لكنني لا أفضّل ذلك. إذا لامست فكرتنا عن القيم الشعرية النتيجة بطريقة ما، كما قد يحدث، فربّما يعني هذا أنّ الحبّ الذي أكنّه للشعر قد جرى إرساله بطريقة ما عبر الهندسة المعمارية.

نعم، قد يكون لذلك صلة بنظرية التسامي، ربّما أتعلم من الشعر أشياء كثيرة من عواطف ومشاعر، وهو ما يعتبر أكثر العناصر وضوحا. لكن الجانب الأهم بكثير هو أن نتعلم الصرامة من الشعر، حين تقرأ قصيدة تدرك أنّ أيّ كلمة هناك هي كلمة ضرورية، لا يمكن أن تكون كلمة أخرى. هناك الشاعر البرتغالي العظيم أوجينو دي اندرادي الذي كتب كتابا شعريا بعنوان «هوس الصرامة». إنّ أيّ قصيدة كتبها هذا الرجل هي استخدام كريستالي للغة، إنّها شديدة الوضوح، كما لو أنها ممتلئة ضوءا. يأتي ذلك من طريقة استخدامه للكلمات، بدقة شديدة، لدرجة أنه لا يمكن أن توجد هناك كلمة أخرى مكان أيّ كلمة مختارة. وذلك هو أكبر ما أحبّه في الشعر. إنّها المفردة التي لا يمكن أن تكون مختلفة، مع تتابع الكلمات، والموسيقى والايقاع، بحيث لا يمكنك أن تستبعد شيئا وإلا انهار البناء. إنني أدفع بعملي في الاتجاه نفسه من الصرامة.

لكن عندما نتحدث عن التشابه مع نواياي المتعلقة بالعمارة مع كثير من الأشياء، مع السينما على سبيل المثال. نجد أنّه ليس أمرا عبثيا أن درس رجال السينما العظماء الهندسة المعمارية، أو كان لدى بعضهم ارتباط بالهندسة المعمارية، مثل المخرجين مايكل أنجلو أنطونيوني، وجوزيف لوزي، بينما درس ريم كولهاس صناعة الأفلام، هناك أيضا أوجه تشابه: مع الموسيقى - علاقات مجرّدة، وإيقاع، وباليه - في استخدام أشكال الجسم في الفضاء. تعتبر هذه الحقول من النشاط البشري وعائلة الفنون نفسها.

السرعة في العمارة

أنت على حق في أنّ العمارة تحتاج إلى وقت لا تسمح به شروط الحياة المعاصرة. لكن هناك جانبان للسرعة، السرعة الفعلية لعملية التصميم، والسرعة الديناميكية المتخيّلة معبّرا عنها بحيوية الهندسة المعمارية المعاصرة.

يعتبر مجرّد وهم فقط أن تحلّ الحوسبة مشكلات مشروع معماري بأسلوب سريع. إذ بغضّ النظر عن نوعية الآلية التي تبتكرها، فليست هناك طرق مختصرة يمكن اللجوء إليها أثناء العملية لإيجاد حلول لمشاكل الهندسة المعمارية. لن تساعد السرعة. إنّ اليوم هو أكثر أهمية من أيّ وقت مضى للإصرار على توفير ذلك الوقت اللازم لعملية التصميم. لن يحتاج المهندس المعماري هذه المرّة إلى كثير من الوقت لأجل إنتاج التصميم، لكنه يحتاج إلى كثير منه لأجل التحليل والتوازن الدقيق لكل الجوانب الاجتماعية، والوظيفية، والبيئية، والإشكاليات السياقية للمشروع. تحتاج كل مهمة إلى أفكار لجلبها إلى الحياة، كما أن الأفكار تحتاج وقتا لتنضج. الأمر بهذه البساطة. إن ثروة العلاقات المتبادلة بين جميع الجوانب، والتعبير الدقيق عن المساحات، كلّ هذه الأمور لا تنجز من تلقاء نفسها. عندما يلعب المال والسرعة دورا كبيرا فإنّ ما تحصل عليه هو فقر في تلك العلاقات. يتكوّن المشروع الجيد ببطء، ويعمل المهندس المعماري الجيّد ببطء.

إن ما يثير اهتمامي، وفق معطيات التعبير، هو نسبة الفارغ كبديل لهاجس المعاصرة لابتكار كلي لصورة ناجمة عن خوف من البساطة. هذه التعبيرات المعمارية فائقة الديناميكية ليست ذات صلة، وكما تعرف، فأنا أعتقد، أنه كلما زادت سرعة عملية التحديث، ازداد سكون ما ينبغي أن تكونه الهندسة المعمارية دون حراك. وبقدر ما أهتم، فإنني أفكر في الصفاء، والاستقرار، والحضور. وكلما زادت المعلومات الأخرى التي يمكن مراكمتها على برامج المبنى والمهام، أصبحت هندستي المعمارية أكثر هدوءا. إنني أعتقد أنّ معظم العمارة ليست ساكنة بشكل كاف، لأننا لسنا قادرين على استيعاب ما يكفي من المعلومات. إنّ هناك ترابطا بين المعلومات المثيرة للاهتمام والعالمية.

عالمية الفضاء

لقد كنت على صواب في هذا الافتراض، بأنّ المبنى ينبغي أن يولد الظروف الملائمة لحرّية العيش في الفضاء. يجب أن يلهم باستخدام تلك المساحات بوسائل لا يمكن التنبؤ بها. إذ هناك ترابط معين بين التصنيف الوظيفي وحرية استخدامه. نحن نعلم، على سبيل المثال، أن دير الراهبات هو تصنيف قديم جدا. وقد صمم الدير بصرامة مطلقة لنوع محدد جدا، رمزا لحياة الرهبنة، التي ليست مجتمعا حرّا. لذلك جرى تعديل دير الراهبات بشكل رائع خلال الزمن لإعطاء إجابة لذلك الأسلوب المحدد من الحياة، أي لشكل حياة رهبانية. لكن أصبح كثير من هذه المباني اليوم متاحف، دورا للبلدية، فنادق، أو ما شابه ذلك. لكنها تبرز بالنسبة لي نموذجا مثاليا من فراغ قابل للتكيّف. تكمن المفارقة في أن يبدو النموذج أكثر وظيفية وأكثر عالمية وقابلية للتكيّف عمّا هو عليه، كما لو أنه قد جرى حقنه بالحرّية. لذلك عندما أبدأ مشروعا فإنّ أحد الأشياء التي أقوم بها هو تحضير كثير من الوظائف. لديّ برنامج احترمته كثيرا في البداية، لكنه تحوّل تدريجيا مع تطوّر المشروع، وهو ما يعني أنّ المشروع أصبح أكثر وأكثر تحررا من الوظيفة اللحظية، وأصبح حرّا وأكثر عالمية، أي منفتحا على نطاق أوسع من الاستخدامات.

تعتبر الهندسة المعمارية متعددة الأغراض. وكلّ مبنى لديه وظيفة واحدة، يعتبر مسخا في الواقع.

الحاجة إلى وجودية جديدة

نعم، تعتبر الوجودية اختراعا أوروبيا، لكن هذا شيء لم تعد أوروبا الآن تتحدث عنه تقريبا، لكن ما أجده مهما في الهندسة المعمارية هو أنّها عمل وجودي محض، هي الانتباه إلى كيف يعيش الناس، وكيف يريدون أن يعيشوا. ودائما ما يكون التوازن متغيّرا، غامضا، لكنه يمتلك دائما بعض خيوط القوّة، يجب أن نحاول أن نفهمها، لأنّ إحدى مشكلات العمارة هي فهم ما يحدث، وما يحدث يكون دائما مثابرا ومبتكرا. وقد انعكست مشكلة وجودية، على وجه الخصوص، في ذلك الوقت، عندما عمل المهندسون المعماريون بجدّ لإعادة تعريف هذا البرنامج، بعد أن حاولوا في الستينيات والسبعينيات من القرن الماضي توسيع مجال عملها. وأصبح المهندسون المعماريون في السنوات الأخيرة أقلّ اهتماما بالحياة داخل مبانيهم، فقلّ بذلك الاهتمام الذي كانوا يولونه لإعادة كتابة البرنامج. لقد جرى التضحية بهذه الأشياء المهمة لحساب إيماءات رسمية. كما انحدر الاهتمام بالمواد وعملية البناء. بدا أيضا أن وضع البناء غالبا قد جرى اختياره بشكل تعسفي تماما. وأعتقد أنّ هذا الإيمان بعلاج الشكل في عزلة تامة، هو أحد أسوأ الأمور في عملية التصميم في الوقت الحاضر. وبالقدر نفسه من السوء جرى تقريبا قبول مظفر لخروج منفصل من مناطق مختلفة من المعرفة.



فيلا بثلاث غرف نوم

مركز الطب الإسلامي - دولة الكويت

الجمع بين الأصالة والمعاصرة

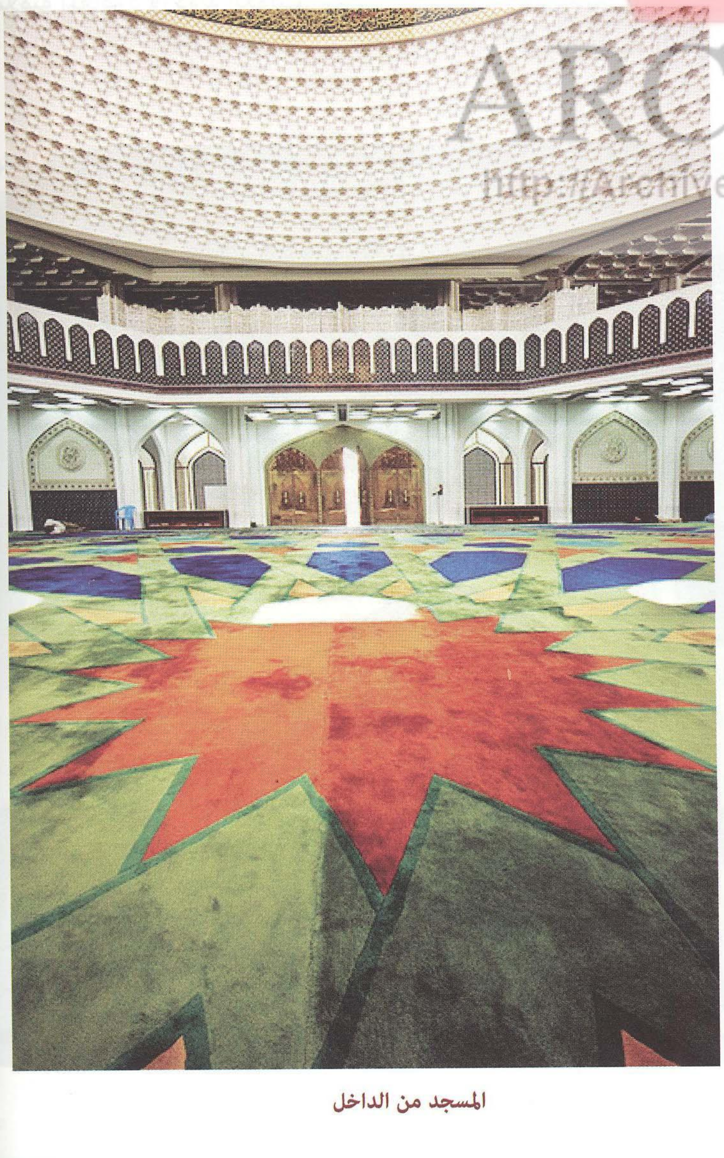
ونحن نتكلم عن مركز الطب الإسلامي كمثال للعمارة الإسلامية المعاصرة، نقول إن العالم يتطور والفكر المعماري لا يستقر على حال، وفي كل يوم تظهر نظريات جديدة وفكر جديد في العمارة. فهذه نظرية الوظيفية (الشكل يتبع الوظيفة)، وهذه نظرية العضوية (اندماج العمل المعماري مع الطبيعة)، وهذه نظرية الموضوعية الشكل يتبع الإنشاء إلخ... وهذه نظريات حديثة آخرها نظرية الهدم أو التفكيك (الخروج عن المعروف والمألوف).

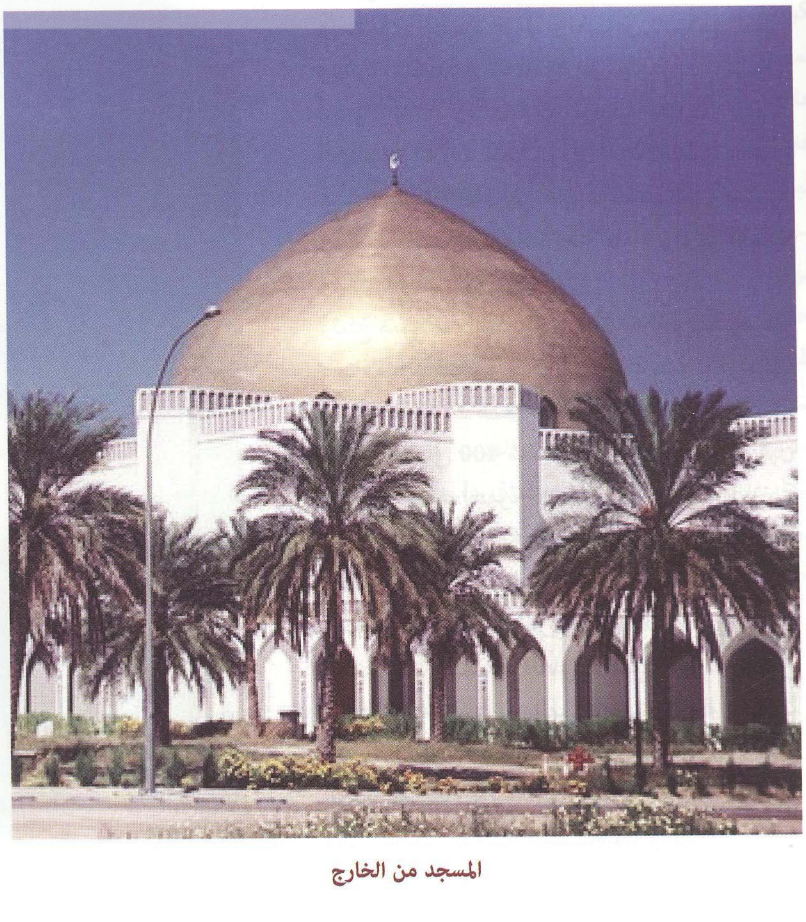
ويواكب ذلك ويتفوق عليه التطور التكنولوجي الهائل في مواد وطرق الإنشاء، والتركيبات الفنية داخل المباني من كهرباء وأجهزة صحية وتكييف هواء وإضاءة وصوتيات ونظم اتصال إلخ..

فما موقف العمارة الإسلامية من هذا كله؟ هل تقف موقف المتفرج وتستمر على طرق البناء القديمة: الحوائط من الحجر والأسقف من الخشب وتعتمد على القناديل في الإضاءة تماما كما كان يفعل الأجداد؟ أم تنقل من الغرب كل شيء وتنمحي هويتها بحيث تصبح صورة طبق الأصل من عمارة الغرب؟

جاد الله فرحات

مهندس استشاري - الكويت


المسجد من الداخل


المسجد من الخارج

العمارة الإسلامية تقف في موقف الوسطية، وهو موقف الاعتدال بمعنى الاستفادة من العمارة المعاصرة ومن التقدم التكنولوجي في طرق الإنشاء ومواد البناء، كما أنها تأخذ من النظريات والأفكار ما يوافق تعاليم دينها ولا يتعارض مع عاداتها وتقاليدها، مع المحافظة على هويتها وشخصيتها وأصالتها. والمتأمل في الطفرة المعمارية التي شهدتها الكويت لا يملك إلا الانبهار بما وصلت إليه حالة العمارة في الكويت، التي أصبحت تواكب حالة المعمار في أرقى الدول الكبرى كأمريكا وفرنسا وإنكلترا وغيرها. وككل عواصم العالم، فإن المباني خليط من جميع الطرز المعمارية والعمارات أبراج من الخرسانة المسلحة والحديد والزجاج.

لكن، ما نصيب العمارة الإسلامية في هذه المباني؟ لقد حظيت العمارة الإسلامية بنصيب معقول بين الطرز المعمارية الأخرى، ومن أهم المباني التي أنشئت على الطراز الإسلامي على سبيل المثال لا الحصر:

1 - المسجد الكبير.

2 - سوق شرق.

3 - مسجد فاطمة.

4 - مركز الطب الإسلامي.

ونتكلم عن مركز الطب الإسلامي كمثال للعمارة الإسلامية المعاصرة في دولة الكويت.

نبذة عن المركز

يقع مركز يوسف المرزوق وزوجته لولوة النصار، رحمهما الله، في منطقة الصباح الصحية بالكويت، ويهدف لإحياء التراث الطبي الإسلامي وتخليد ما حققه السلف الصالح من علماء الطب المسلمين، ومواصلة جهودهم الجليلة في إرساء أسس النهضة الطبية في العالم وتقديم جميع الخدمات الطبية لرعايا الكويت، بالإضافة إلى أن يكون مقرا دائما للمنظمة الإسلامية للعلوم الطبية.

وقد قام العم الراحل خالد المرزوق وإخوانه بالتبرع للقيام بهذا العمل تصميما وتنفيذا، وخرج المركز بعد عمل دائم لمدة أربع سنوات بالصورة المشرفة حتى أنجز ليكون صرحا إسلاميا معماريا وعلميا، ويتكون من ثلاثة أدوار بمساحة بناء تقارب ستة آلاف ومائة متر مربع، ومسجد يتكون من ثلاثة أدوار يتسع لألف وخمسمائة مصل بمساحة ألفين وستمائة متر مربع، وتصل بين الاثنين ممرات ذات طابع إسلامي مغطاة، واستخدم الرخام للأرضيات المنقوشة بنقشات إسلامية بمساحة ثلاثة آلاف وستمائة وخمسين مترا مربعا.

وقد قام ببناء هذا الصرح الإسلامي الكبير السيد خالد المرزوق مع إخوانه وأخواته باسم مركز يوسف المرزوق ولولوة النصار (والده ووالدته) للطب الإسلامي، الذي افتتح تحت رعاية سمو الأمير الشيخ جابر الأحمد الصباح، رحمه الله، في يوم 1987/2/21.



المسجد من الداخل

وهذا المركز بلغت تكلفته أكثر من سبعة ملايين ونصف المليون دينار كويتي، ويتكون من ثلاثة أدوار بمساحة بناء تقارب ستة آلاف ومائة متر مربع، بالإضافة إلى مسجد يتكون من ثلاثة أدوار ويتسع لألف وخمسمائة مصل.

يتكون المركز من: مسجد بني على الطراز الإسلامي، ومركز طبي مكون من دور أرضي ودور أول ينقسم إلى جانبين أحدهما للرجال والآخر للنساء.

موقع المشروع: يقع ضمن منطقة الصباح الطبية التخصصية.

افتتح المركز ليقدم الخدمات العلاجية في 1987/2/21 بدأ العمل رسميا في إنشائه العام 1983 وانتهى العام 1987، ليكون أحد الإنجازات البارزة للكويت في مجالي العمل الإسلامي والصحي. ويعد مركز الطب الإسلامي خطوة جادة على طريق إعادة بعث التراث الطبي الإسلامي الزاخر، وتجسيدا فعالا للرؤية الشاملة للإسلام الذي اهتم بالإنسان والمجتمع روحا وجسدا وفكرا.

ويهدف المركز إلى إحياء التراث الطبي الإسلامي، ويعد تخليدا لما حققه السلف الصالح من علماء الطب المسلمين ومواصلة جهودهم الجليلة في إرساء أسس النهضة الطبية في العالم، وتقديم جميع الخدمات الطبية لرعايا دولة الكويت بالإضافة إلى أن يكون مقرا دائما للمنظمة العالمية للعلوم الإسلامية.

والمبنى مؤلف من أربعة أجزاء: الأول للمركز الطبي بأقسامه المختلفة، والثاني للمسجد وملحقاته، والثالث للممرات المغطاة والحدائق الداخلية، والرابع مواقف السيارات والحدائق الخارجية.

ويحتوي الجزء الأول والخاص بالمركز الطبي وإدارة المنظمة الإسلامية على طابقين أساسيين، أرضي وأول، بالإضافة إلى سرداب مخصص لجميع الخدمات اللازمة للمركز، في الوقت الذي يحتوي فيه الجناح العلاجي على غرف علاج وصيدلية ومكتب اجتماعات واستراحة أطباء وغرف ملفات ومكتب رئاسة تمريض.

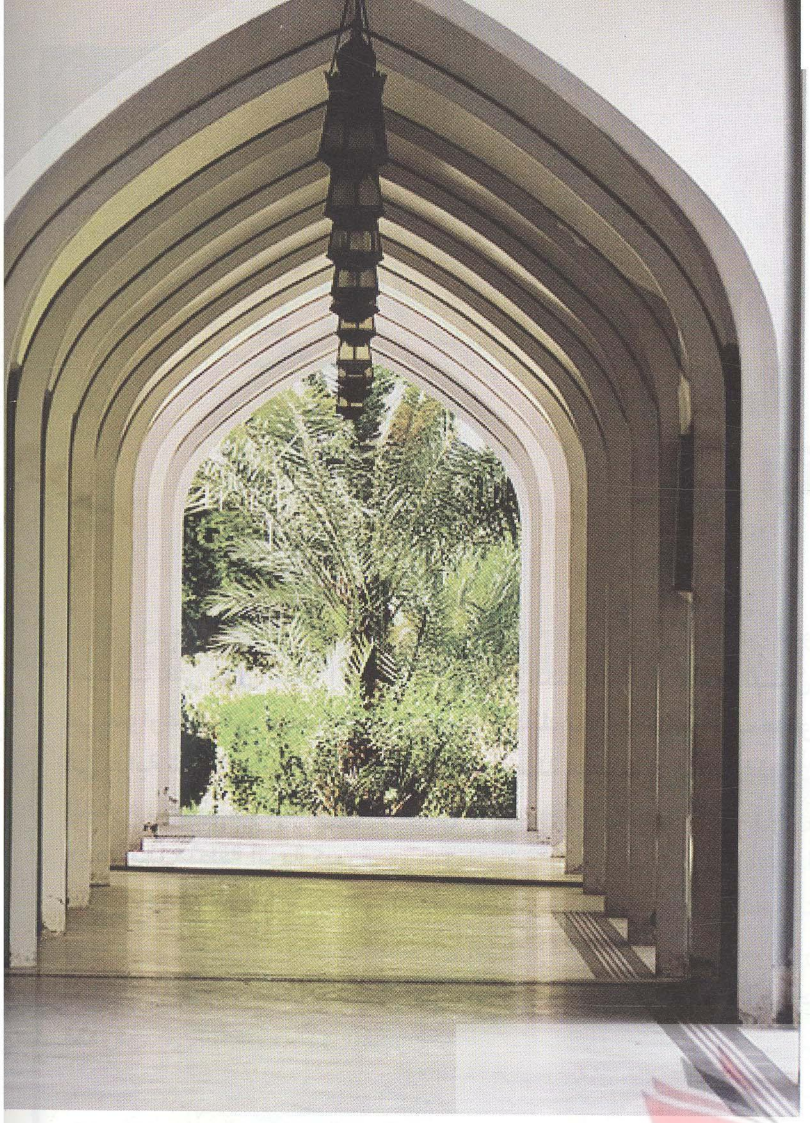
وتبلغ مساحة المكتبة 453.25 مترا مربعا، وهناك صالات للأجنحة والمداخل وقاعة للمؤتمرات بمساحة 2143 مترا مربعا، فيما تتسع القاعة الكبيرة لحوالي 400 شخص، أثثت بالكامل من قبل المتبرع بجميع أجهزة الاتصالات والسمع اللازمة للحضور.

وهناك غرفة للسينما وأماكن للصحافة والتلفزيون والترجمة، ومكتب لوزير الصحة الرئيس الأعلى للمنظمة الإسلامية للعلوم الطبية. ويعد المبنى صرحا إسلاميا ومعماريا مشرفا يليق بمكانة الكويت ودورها الحضاري، ويعكس مدى وفاء وعطاء أبناء الكويت.

وقد قامت الدولة بالمساهمة في تهيئة مواقف السيارات والحدائق الخارجية، كما قامت وزارة



المسجد من الخارج



الممر الرابط بين المستشفى والمركز

الصحة بتزويد المركز بالأثاث الطبي اللازم والإشراف على المركز أثناء قيامه بدوره في خدمة الكويت.

وتستخدم وزارة الصحة المركز لتقديم الخدمات العلاجية للمترددين عليه، وهي تتكفل بتقديم العديد من المساعدات له وأهمها طاقم العمل من أطباء وفنيين وإداريين وغيرهم. والهدف من إنتاج الدواء داخل معامل مختبرات المركز، هو ضمان خلوها من المواد الكحولية ومن المواد الأخرى المحرمة شرعا بل ومن المواد الحافظة أيضا.

ويقوم المركز حاليا بصرف الأدوية اللازمة للأمراض التي يعالجها، وهي الحساسية الأنفية والربو والصداع النصفي والسكري والجيوب الأنفية والتهاب المجاري البولية والبهاق وقرحة الاثني عشر والقرحة المعوية، وهي أدوية مستخلصة بالكامل من النباتات الطبية، سواء كانت على شكل أقراص أو كبسولات أو أدوية سائلة، ويقدر عددها حاليا بحوالي 30 نوعا.

1 - المسجد: وقد بني على الطريقة الإسلامية البديعة، وزين من الداخل بقبة ذات نقش إسلامي مذهب ومن الخارج مطلية بالذهب، وهو مكون من ثلاثة طوابق الأرضي لصلاة الرجال ويتسع لحوالي 1500 مصل، ومغطى بسجادة هي صورة من نقش القبة من الداخل، والدور الثاني مصلى للنساء ومزود بمصعد وكذلك بدرج من الجانبين، والدور الثالث مخصص لخدمات التكييف المركزي للمسجد، وله ستة أبواب من النحاس المحلى بالنقش اليدوي، والمئذنة تخرج من بركة بها ماء من جميع الاتجاهات وارتفاعها 45 مترا، والجزء العلوي مطلي بالذهب أيضا، وعلى جانبي المسجد أماكن لوضوء الرجال والسيدات، ويربط المسجد بالمركز الطبي ممرات مصممة على الطريقة الإسلامية محلاة بالإضاءة الخافتة وبينهما أربع نوافير للمياه مصممة أيضا بالطريقة الإسلامية.

2 - المركز الرئيس، خصص الجزء الأيمن منه لاستراحة المرضى والعيادات الخارجية، والجزء الأيسر مخصص لرواد المكتبة.

3 - في الجناح الأيمن عيادات خارجية لعلاج الأمراض التي يختارها المركز وتشمل في الوقت الحالي تقديم العلاج لثلاثة عشر نوعا من الأمراض، حيث وصل عدد المترددين إلى 35466 مريضا.

4 - الجناح الأيسر: مكتبة زاخرة بكتب التراث والفقه والطب والصيدلة والعلوم المتعلقة بها.

5 - الدور الثاني يحتوي على الإدارة وقاعة اجتماعات مجلس أمناء المنظمة الإسلامية للعلوم الطبية.

أقسام العلاج بالمركز

1 - القسم العلاجي.
2 - قسم الأبحاث الدوائية.
3 - معمل الأجهزة الحساسة.
4 - وحدة الميكروبيولوجيا.
5 - قسم الصيدلانيات.
6 - قسم العقاقير.
7 - قسم الكيمياء الحيوية.
8 - قسم كيمياء العقاقير.
9 - قسم الأقرباذين.

وحقق المسجد المعادلة الصعبة، وهي الجمع بين الأصالة والمعاصرة، فمن ناحية المحافظة على الأصالة احتفظ بالشكل التقليدي للمسجد واحتفظ بمفردات التراث كالمئذنة والقبة والمشربيات والنقوش الإسلامية في السجاد والديكور الداخلي والخارجي، كما حقق المعاصرة باستخدام أحدث التكنولوجيا في فن البناء والإضاءة والصوتيات، وأصبح معلما من معالم العمارة الإسلامية المعاصرة ليس في الكويت فحسب ولكن في العالم كله أيضا.

روما ..

متحف مفتوح



حارس

روما عاصمة الأمبراطورية الرومانيه تذكرك كل زاوية من شوارعها بهذه الأمبراطورية التي سيطرت على دول البحر الأبيض المتوسط والكثير من الأقاليم والبلدان، وهذا ما تراه من خلال التجول في شوارعها التي تتمتع بثراء التاريخ، وكأنك تتجول في متحف مفتوح.

في بداية شارع كورسو الشهير تنتصب مسلة فرعونية أصلية غنمها الرومان من مصر، وعند انتهاء الشارع يقف نصب إيمانويل الرخامي الكبير، وعلى مقربة منه أعجوبة روما حلبة المصارعة «الكلوسيوم» وبجانبها منطقة أثرية كبيرة، ويخيل للزائر أنه عاد إلى زمن الرومان الذين كانوا محاربين من الدرجه الأولى. وهذا ما شاهدته على أقواس النصر الرومانية التي انتصارت الرومان، كما لا تقتصر معالم روما على الفتره الرومانية حسب، بل إنها ثرية بالتاريخ خصوصا أن روما واكبت عصر النهضة، ومن أجمل المباني المدرجات الأسبانية في وسط روما التجاري والجميل أن معظم الأماكن التاريخية في روما متمركزة في منطقة يسهل التجول فيها .. وكما قيل كل الطرق تؤدي إلى روما.

عدسة ونص/ صالح تقي - الكويت



البانثيون



نصب الملك



أقو



حلبة المصار



المدرجات



التاريخ مرسوم على الحوائ

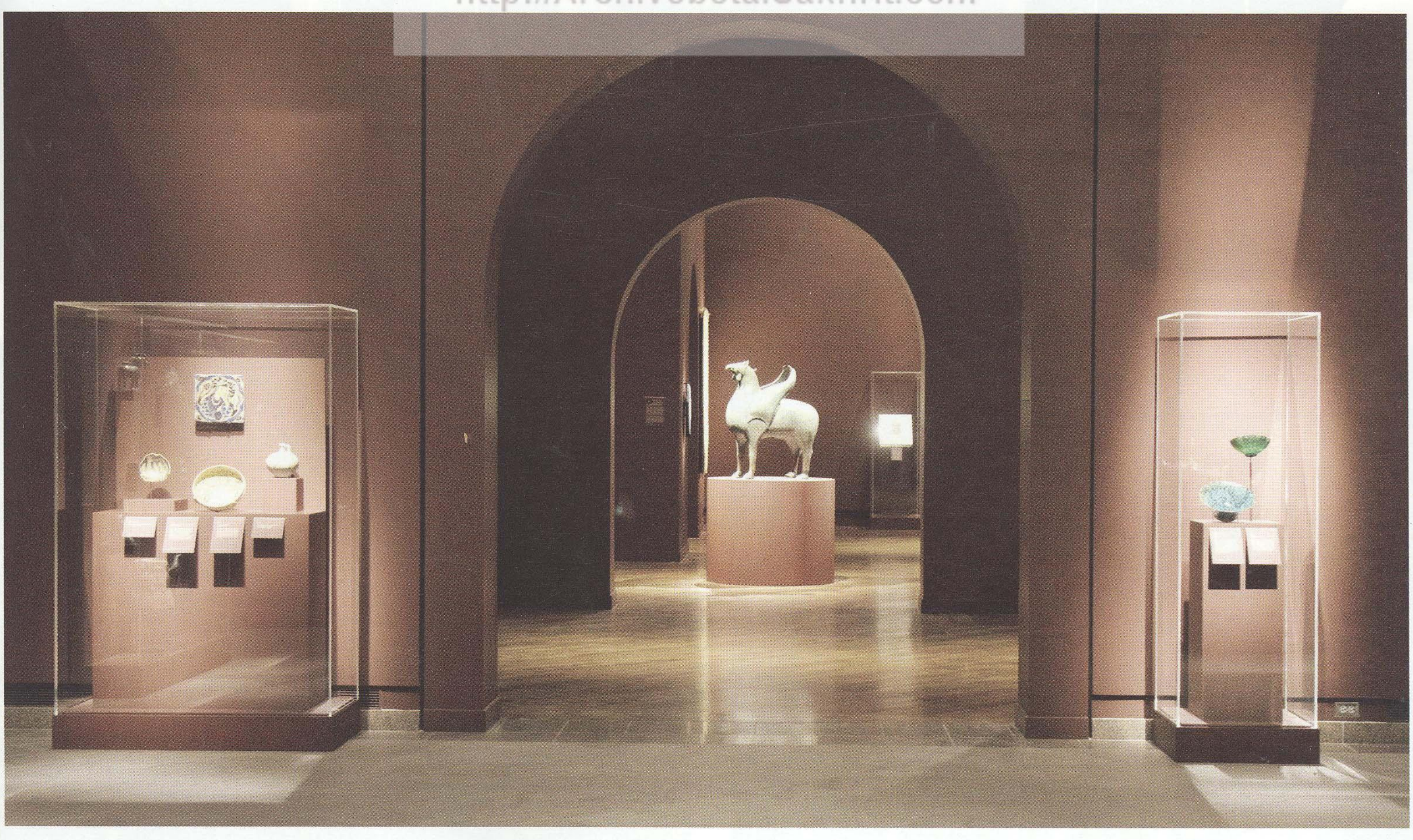
معرض الجمال والإيمان

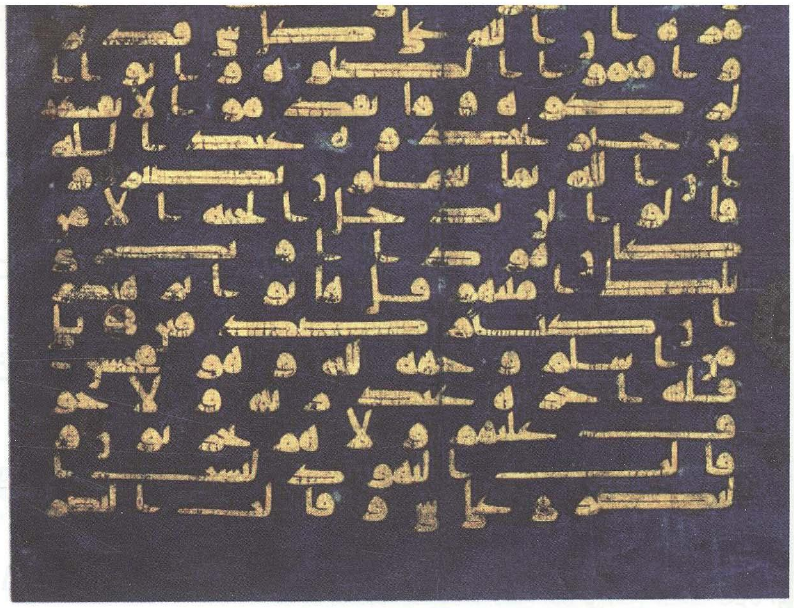
محاولة للتواصل مع فنون الحضارة الإسلامية

كانت الفنون دائما خير وسيلة للتقارب والتعارف بين الثقافات المختلفة، والفن الإسلامي من أطول الفنون عمرا وأوسعها تنوعا وانتشارا، ومظهر من أعظم مظاهر الحضارة الإسلامية، ومكوّن حيوي لهويتها الثقافية، وقيمها الإنسانية ونظامها الاجتماعي، والفن الإسلامي هو الذي صاغ الشخصية الجمالية الإسلامية، وشكّل لها الهوية العميقة، بل يمكن القول إن صورة الإسلام الملموسة أمام العالم لا تتمثل في العقيدة الدينية التي يحملها من توحيد وصلاة وغيرها، بقدر ما تتمثل في الصورة الانطباعية التي يتركها الفن الإسلامي في نفوس غير المسلمين وأعينهم. فشعوب العالم قد لا تعرف الإسلام من خلال عقيدته، بقدر ما تعرفه من خلال الفن الذي أبدعه ووطد ملامحه في هذا المسجد، وتلك المنمنمة المصورة، وذلك النقش الخشبي بالأشكال الهندسية، أو المحراب بالفسيفساء الملونة، أو الإبريق المكفت.

خالد عبدالله يوسف

كاتب وباحث - مصر







ولا يمكن دراسة الفن الإسلامي من خلال الوظيفة الدينية، إذ لم تكن له وظيفة دينية على الإطلاق، كما كان للفن المسيحي والبوذي والصيني، لكنه يجب أن يدرس من خلال دوره الاجتماعي والفكري، بوصفه محاولة للتوفيق بين المادي والروحي، فقد شارك في إبداع الفنون الإسلامية كثير من أهل الذمة، لم يدفعهم إلى ذلك دافع الدين أو العقيدة، كما حدث في صناعة النسيج والحفر على الخشب في مصر عقب الفتح الإسلامي، فقد استمرت الصناعات الفنية لأهل البلاد من القبط، لمهارتهم وخبرتهم الطويلة معها. فلم ينشأ الفن الإسلامي عن الدين ولكنه تأثر بروح الإسلام ومفاهيمه الدينية، وعبر عنها أعمق تعبير. واستطاع الفنان المسلم على رغم الفروق المحلية من جغرافية وعنصرية وتنوع المادة الفنية، استطاع ابتكار لغة جمالية خاصة تميزه عن سواه، كما استطاع خلق مفهوم خاص للجميل، يشيع في جميع إنتاجه الفني، كل ذلك بفن واحد ذي روح واحدة لا يستطيع العالم أن يسميه إلا باسم واحد: الفن الإسلامي.

وقد استطاع هذا الفن أن يولد بين عشية وضحاها، بعد قرن واحد من وفاة الرسول صلى الله عليه وسلم، أي بعد انتهاء الفتوحات الكبرى للإسلام، ثم يحقق لساعته وحدة شكلية مقنعة، استطاعت أن تحافظ على خواصها طوال قرون عديدة، وأصبح صيغة تعبير يمكن من حيث المبدأ أن تُستخدم عالميا، والفن الإسلامي يضم في ذاته عدة طرز، كل منها متميز عن غيره بوضوح، ويعبر عن بيئة اجتماعية معينة، لكن ليس هناك طراز من بينها يمكن أن يكون إسلاميا بدرجة أكبر من غيره، وهذا مثال فذ عن فكرة التنوع في الوحدة.

ويجب ألا نتناسى طبيعة الدور الذي تلعبه رعاية الحكام في الفن، فهم الذين أمروا بتشييد أعظم المساجد والمدارس والأضرحة، وهم الذين شجعوا على تهذيب الفنون الفرعية، مثل الخزف والنسيج وأشغال المعادن (الهدبيات)، وعادة ما كان الحكام يستقدمون حرفيين من بلاد ومناطق مختلفة لإنجاز معمار أو عمل فني آخر، وأسهموا بذلك في إضافة عوامل جديدة إلى تركيبة التراث الثري، التي اكتسبت أسماءها بعد ذلك.

وفي عالمنا المعاصر تأتي المعارض الفنية والمتاحف كأبرز الوسائل للتعريف بجماليات المنتجات الفنية الإسلامية، ولعل أبرز وأكبر معارض الفنون الإسلامية مؤخرا معرض «الجمال والإيمان» الذي أقيم بمتحف الفن بجامعة بريغهام يونغ





الأمريكية، من 24 فبراير حتى 29 سبتمبر 2012، وتقوم فكرة المعرض على أن الفن الإسلامي يمكن أن يساهم في مد جسور التواصل والتقارب بين العالم الإسلامي والغرب، وفي الوقت نفسه رحلة مع الثقافة والتراث الإسلامي، فعظمة الفن الإسلامي تماثل تماما عظمة الدين الإسلامي نفسه، ويرجع الفضل في إقامة وتنظيم هذا المعرض إلى الأستاذة صبيحة الخمير مؤرخة الفن الإسلامي وصاحبة الرواية الشهيرة «المخطوط الأزرق». وهي مهمومة دائما بفكرة التواصل مع الآخر عن طريق الفنون والاهتمام بالمتاحف التي تقتني تراثنا الفني والعلمي، وتقديمه إلى الغرب، باعتبار هذه الوسائل الحديثة قناة لنقل هذا التراث إلى الآخر، فالثقافة الإسلامية لا تزال محجوبة عن أعين الآخرين، فيجب البحث عن الطرق التي تعمل على إظهارها، لتضييق الهوة بين العالم الإسلامي والغرب، فقامت الأستاذة صبيحة بجمع 250 قطعة فنية متنوعة تشمل معظم المنتجات الفنية الإسلامية، وتنوَّع مانحو التحف بين متاحف ومؤسسات ومعاهد ومجموعات خاصة، وكانت أكثر القطع المعروضة من دار الآثار الإسلامية في الكويت (مجموعة الصباح)، بجانب مؤسسة دوريس دوك للفن الإسلامي، ومتحف المتروبوليتان بنيويورك، والمتحف البريطاني، والمكتبة الوطنية المغربية، وجاءت هذه المعروضات لتُبرز جماليات الصناعات الإسلامية القائمة على المهارة والحكمة، وتقديم فن الإسلام إلى العالم الغربي من جهة مغزاه الروحي.

وينقسم المعرض إلى ثلاثة أقسام رئيسية، القسم الأول يسلط الضوء على مركزية الكلمة المكتوبة في الثقافة الإسلامية، فشملت المعروضات لوحات الخط العربي، والمخطوطات

معرض «الجمال والإيمان»

معرض جوال

سيجوب عددا

من المدن الأمريكية



القرآنية المذهبة والمزخرفة، والقسم الثاني يركز على التصوير الإسلامي على المنتجات الفنية كالفخار والخزف، وأشغال المعادن، والزجاج، والتصوير في الكتب. أما الجزء الثالث فيتضمن النقوش والتصاميم سواء في النسيج أو الخشب أو غيرها. تقول الأستاذة صبيحة: إن الفن الإسلامي يماثل أي فن من ديانات وعقائد أخرى، فهو قبل كل شيء فن، وثانيا يعكس الإيمان والاعتقاد بهذا الدين، فنرى بعض القطع المعروضة ليس لها مغزى ديني، لكنها لا تزال عملا فنيا إسلاميا. أيضا بعض القطع المعروضة ليس الغرض من عملها فكرة أو غاية فنية، فهي منتجات صنعت لتستخدم يوميا في الأغراض الحياتية بالمدن الإسلامية، لكن ينبع جمالها الفني من مهارة ودقة صناعتها، سواء كانت هذه المنتجات في قصر منيف أو منزل بسيط، وحتى إذا فقدت هذه القطع وظيفتها مع الزمن، فإنها لا تزال وسيلة للتواصل، فالأواني والأطباق المزينة بالزخارف الكتابية، ربما صنعت منذ مئات السنين لحمل الطعام، وعلى رغم أنها الآن لم تعد تستخدم في الغرض الوظيفي الذي صُنعت من أجله، فإنها تحمل في مكنونها قيمة فنية كبيرة، فالأطباق الخزفية كان يُحمل فيها الطعام في الماضي، لكن في وقتنا الحاضر تحمل غذاء آخر للروح بجمالها الفني، وهي في الوقت نفسه آصرة قرابة بين الجمال والإيمان.

ومعرض «الجمال والإيمان» معرض جوال سيجوب عددا من المدن الأمريكية خلال العام القادم، فالمحطة الثانية للمعرض ستكون في متحف انديانابولس للفنون بولاية إنديانا في الفترة من 2 نوفمبر 2012 إلى 13 يناير 2013، تقول كاثرين هاي مديرة المتحف بالإنابة: إنه حتى في حالة وصول المعرض



الفن الإسلامي قادر على مد جسور التواصل بين العالم الإسلامي والغربي





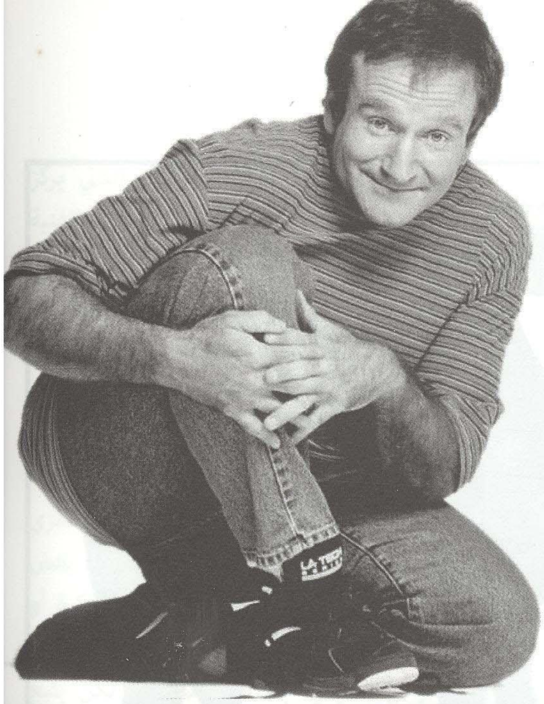
إلى عدد قليل من الناس، فهؤلاء بدورهم سوف يقومون بتوصيل ونشر مغزى المعرض وتأثيره فيهم، مما يفتح الباب أمام حوار لفهم التراث الفني الإسلامي. ثم ينتقل المعرض بعد ذلك إلى متحف نوراك بولاية نيوجرسي في الفترة من 12 فبراير إلى 19 مايو 2013، وآخر محطة ستكون بمتحف بورتلاند بولاية أوريغون في الفترة من15 يناير إلى 18 سبتمبر 2013.

ويأمل القائمون على المعرض أن يقوم الزائرون بفحص ودراسة كل قطعة فنية، ليكتشفوا الأرضية المشتركة بين الثقافة الإسلامية والغربية، ويُدركوا أن هناك طرقا مختلفة لرؤية العالم الإسلامي، مما يولد بدوره انطباعا جديدا ورؤية مختلفة للثقافة الإسلامية. فالفن الإسلامي غني بالتفاصيل، كلما أمعنت النظر في منتجاته، رأيت الكثير والكثير، لذلك فالمعرض يمنحك فرصة للنظر عن قرب لتجلي الجمال والمغزى الثقافي في هذه القطع الفنية، مع أمل أن تؤدي المشاهدة والنظر إلى التبصر والفهم. فأنت كمشاهد عندما تنظر إلى هذه القطع، لن ترى التصميم الرائع والزخارف الباهرة فحسب، لكن ستشعر أيضا بحب عظيم يمنحك السعادة، فالفنان أو الصانع المسلم لا تظهر شخصيته كصانع في منتجاته الفنية، لأنه يستشعر أن هناك خالقا أعظم وأجل هو الله.

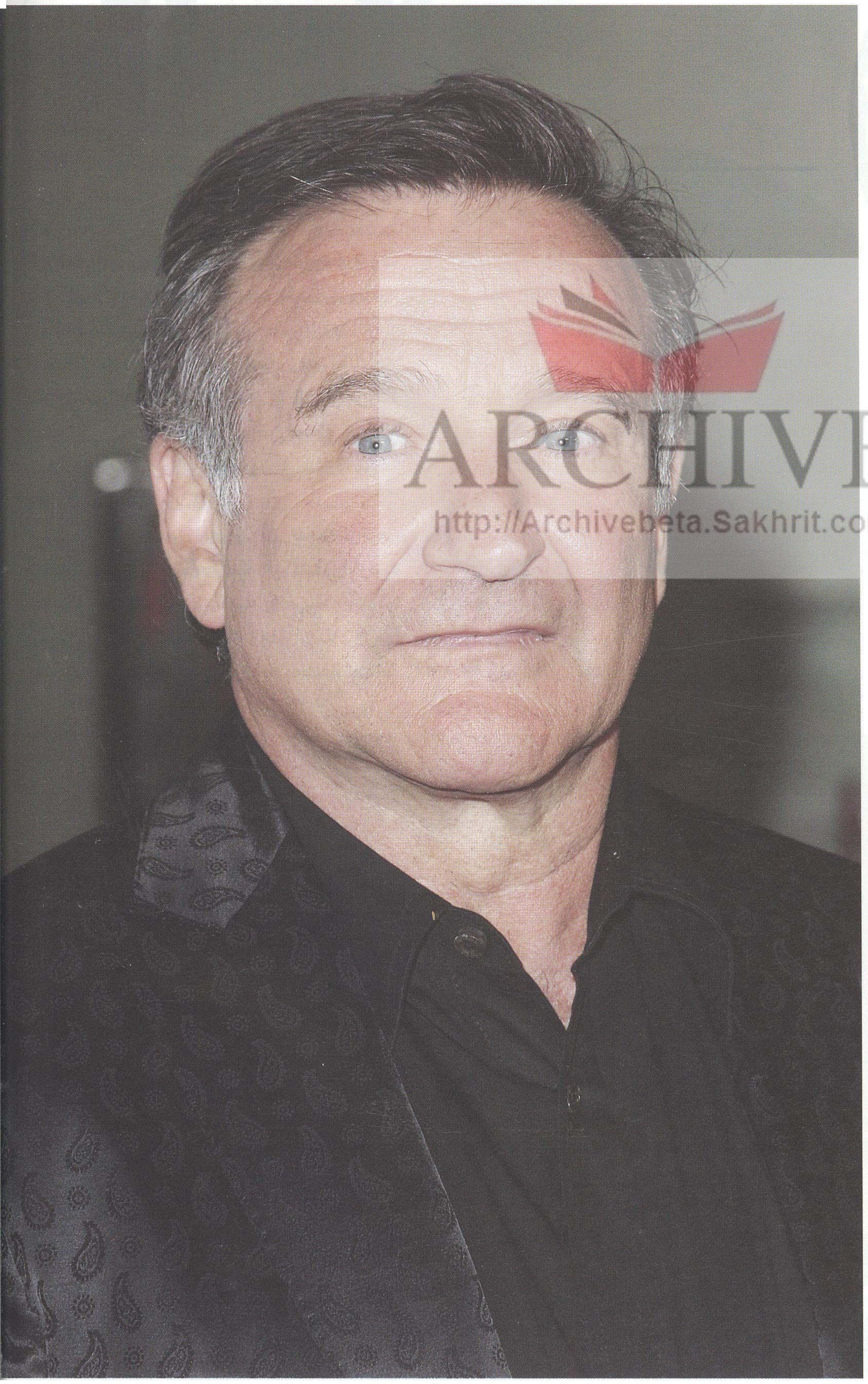
وترى صبيحة الخمير أن المعرض يعد هدية للشعب الأمريكي، لأن هناك تشويها للثقافة الإسلامية، وعندما تجد نفسك في وسط ثقافة تمنحك العديد من الأشياء الجميلة، تشعر أنك تتحمل المسؤولية لمشاركة العالم جماليات هذه الثقافة، وتأمل من زوار المعرض أن يشعروا عند عودتهم إلى المنزل بثقافة أخرى، وإحساسك بالآخر أول خطوة لقبول بعضنا بعضا.





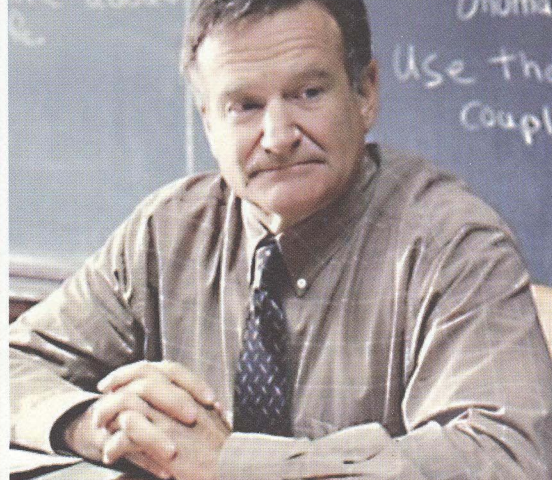


Robin Williams

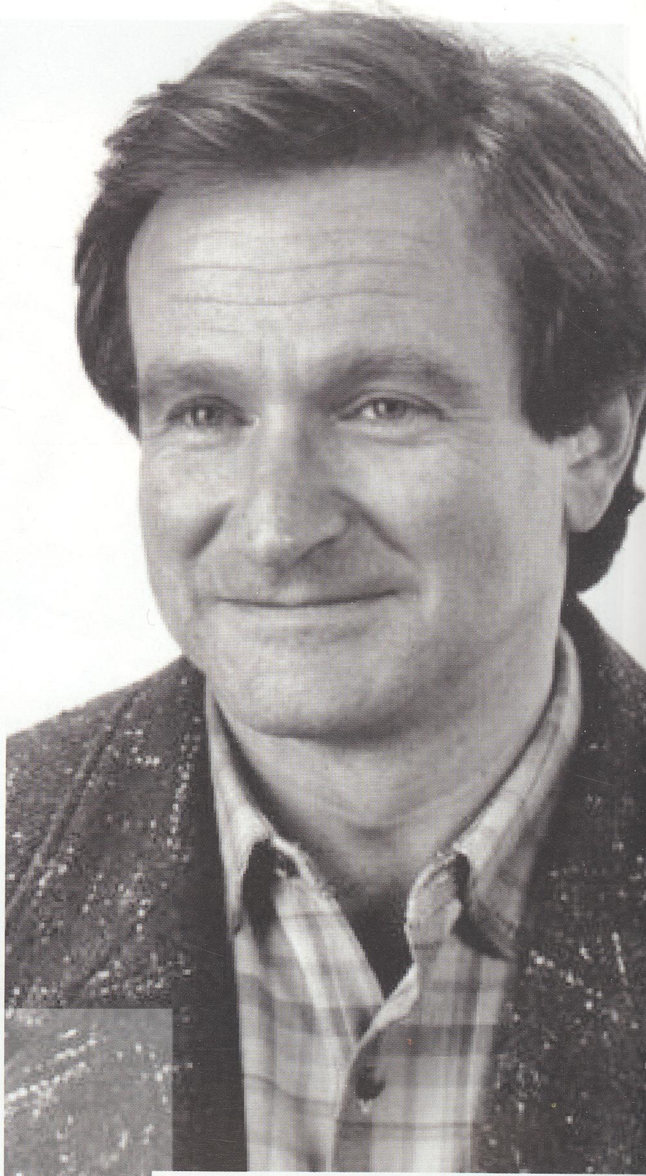


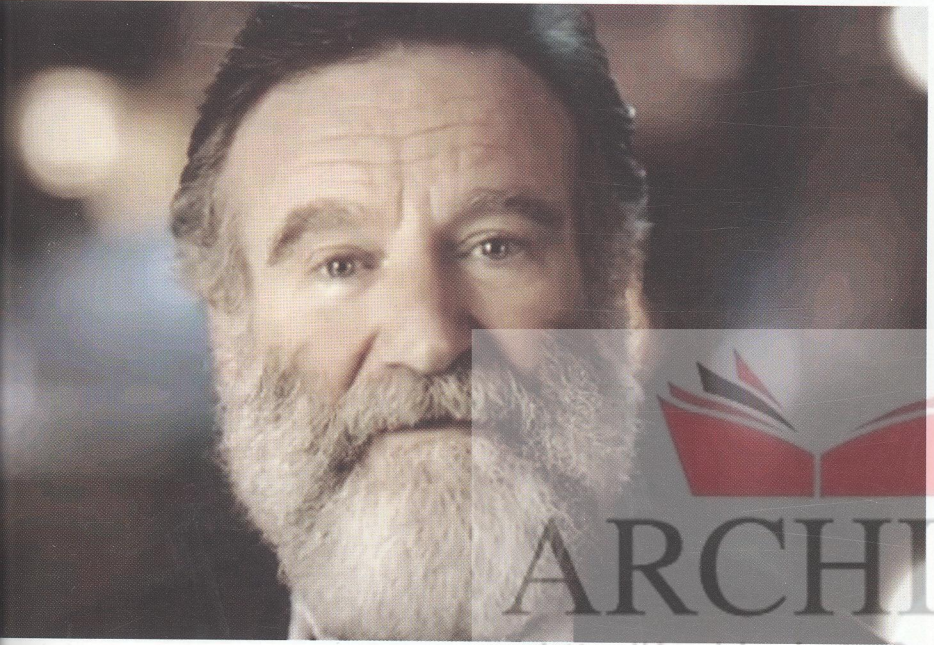
الفنان روبن ويليامز، ممثل أمريكي ولد في شيكاغو في 21-7-1951 كان والده مديرا تنفيذيا في شركة فورد بينما عملت والدته عارضة أزياء. ويعد من أهم الممثلين الذين نوعوا في أدوارهم.. فمن ناحية يعتبر من أبرز الممثلين الكوميديين في أمريكا بالإضافة إلى أدواره المميزة في الدراما. حاز العديد من الجوائز في مجال السينما والتلفزيون، منها أوسكار إيمي وغولدن غلوب. ويشتهر روبن ويليامز بقدرته على الارتجال الكوميدي وسرعة البديهة.

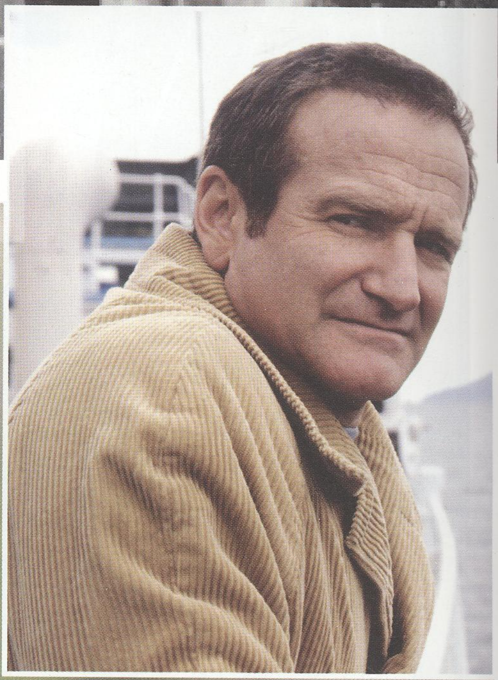
كانت بداياته مؤدي وصلات كوميدية فردية في بعض نوادي سان فرانسيسكو في بداية السبعينيات. وعام 1978 ظهر للمرة الأولى على شاشة التلفزيون في مسلسل Happy Days أما بدايته السينمائية فكانت في العام 1980 في فيلم Popeye .

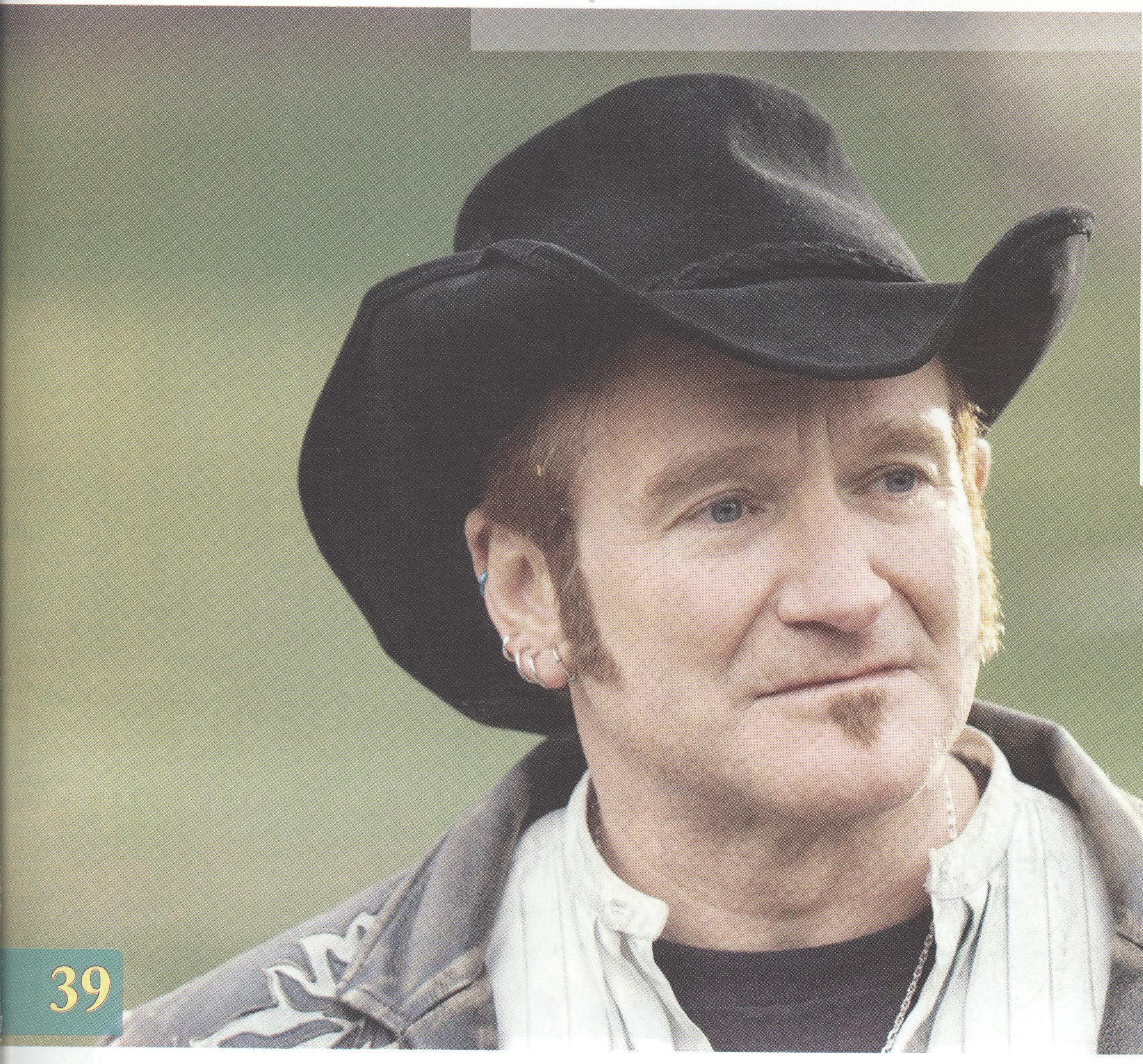




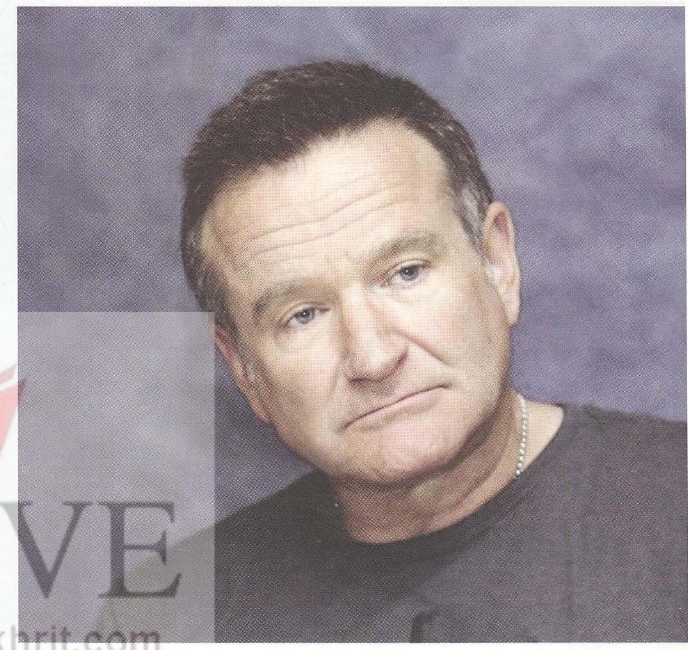


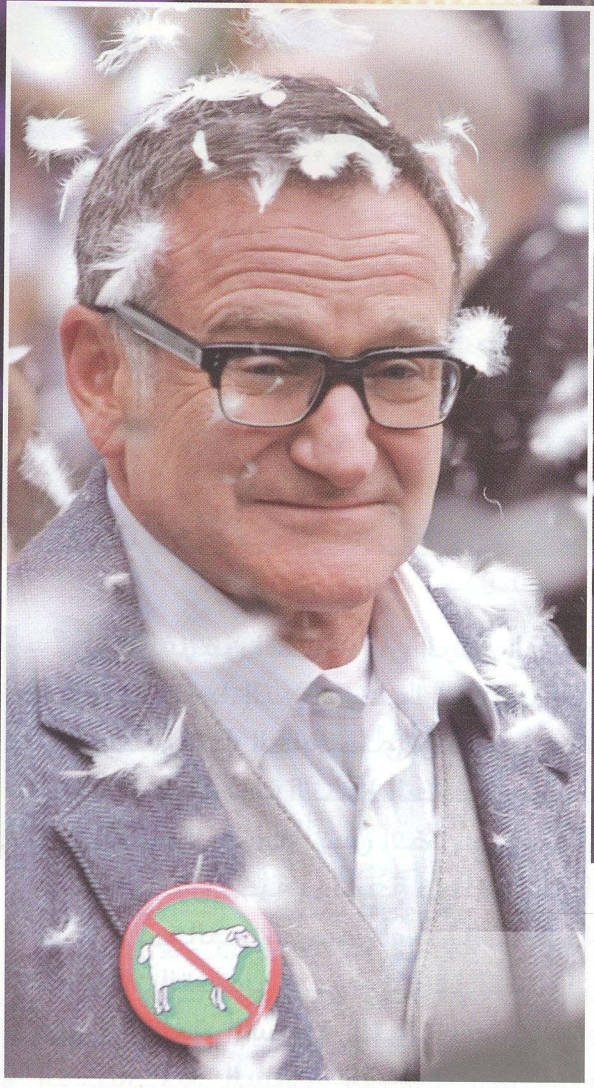


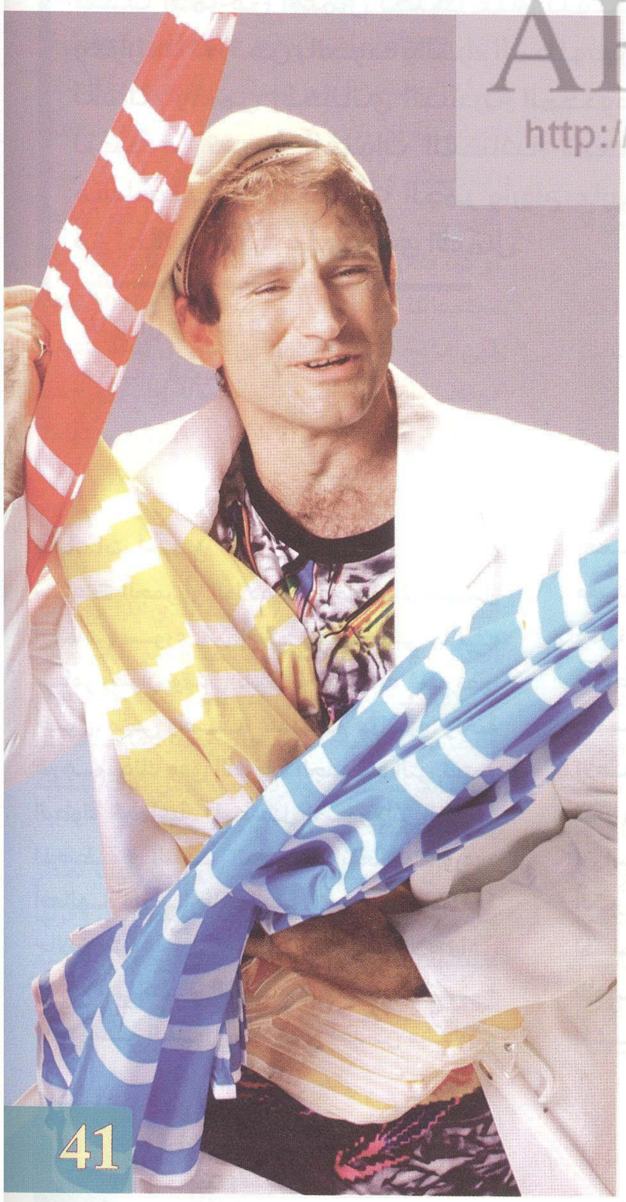











بالتطبيق على مسلسلي «ساعات الجمر» و«أرواح عارية»

الدراما السورية ومصيدة التكرار

لا مفر من الاعتراف بأن الربيع العربي المشتعل منذ ما يزيد على عامين تقريبا أثر سلبا في مسيرة الدراما العربية عموما، التي كانت ولا تزال تعتمد على شهر رمضان كموسم حصري لعرض إنتاجها الغزير من الأعمال التي تصور على مدار العام، حتى أن متابعتها كما وكيفا تكاد تكون من المستحيل، فنضطر، نحن المشاهدين البؤساء، إلى اعتماد أسلوب الانتقاء العشوائي، وبسبب قانون الصدفة البحتة قد تفوتنا مسلسلات أكثر أهمية.

حظ الدراما السورية ليس أفضل من غيره، خاصة أن الثورة السورية مشتعلة منذ عام ونصف العام تقريبا، ومهما كانت الحلول ذكية لمتابعة خطط الإنتاج الدرامية، فإن الحصيلة بقيت ضعيفة أمام الظروف الطارئة سواء كان الأمر يتعلق بمعالجة النصوص أو بميزانية الإنتاج أو ساعات التصوير أو حتى باختيار الممثلين.

الروح الفنية السورية التي صممت على الحضور في الساحة الدرامية الرمضانية، ضخت زخما من الأعمال لكنها على تنوعها وغزارتها لم تكن بالجودة والثراء المطلوبين. للأمانة، وضمن إمكاناتي البشرية المحدودة لرصد ما تقدمه القنوات الفضائية تابعت مسلسلين هما ساعات الجمر وأرواح عارية، مع إطلالات عابرة على باقي الأعمال.

سوزان خواتمي

صحفية - الكويت



مسلسل «أرواح عارية»

ساعات الجمر

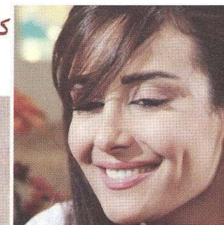
ساعات الجمر أو الولادة من الخاصرة 2، مسلسل اجتماعي سوري من إخراج رشا شربتجي وتأليف سامر رضوان وتمثيل باسم ياخور، عابد فهد، قصي خولي، منى واصف، عبدالمنعم عمايري ونخبة غيرهم، ذلك وفق الطريقة الجديدة التي تعتمد البطولة الجماعية. المسلسل يصور تأثير الظروف المحيطة في النفس البشرية وانفعالاتها وردود أفعالها، وأيضا طاقتها على الاحتمال في مواجهة حالات متنوعة من الفساد السياسي والاجتماعي والأخلاقي تطال الشرائح المختلفة من النسيج الاجتماعي السوري، فلا ينجو أحد من مشاركته بعمد أو من دون تعمد في أن يكون جزءا من مصيدة العفن الجماعية.

وفيما كان الجزء الأول يركز على فساد النظام الأمني وتورطه، فإن الجزء الثاني يرفع الحمل ويوزع التهمة بالتساوي على الجميع؛ الأفراد والمؤسسات ورجال الأعمال والأثرياء والفقراء، «فكي تعيش عليك أن تدبر راسك». هذا الطرح يستحق الوقوف عنده!

إن استثمار نجاح مسلسل طريقة تنطوي على الكثير من المغامرة، فالمقارنة ستقف دائما بالمرصاد. المسلسل الذي عولنا عليه كثيرا سقط في الفخ، الأدهى أن الحلقة 33 والأخيرة منه تركت بعض المشاكل عالقة، كما لو كانت تعدنا بجزء ثالث لنكرر مأساة باب الحارة الذي أغلقناه بشق النفس.

الكاتب سامر رضوان سبق له أن تفوق في تطرقه إلى مواضيع غير مسبوقة في مسلسل لعنة الطين، ومن ثم في الولادة من الخاصرة، لكنه لم يستطع المحافظة على المستوى نفسه، فضاعت من بين يديه بعض الخيوط ومال إلى الحبكة على طريقة «الأكشن» الأمريكية وهذا ما سنتطرق إليه لاحقا.

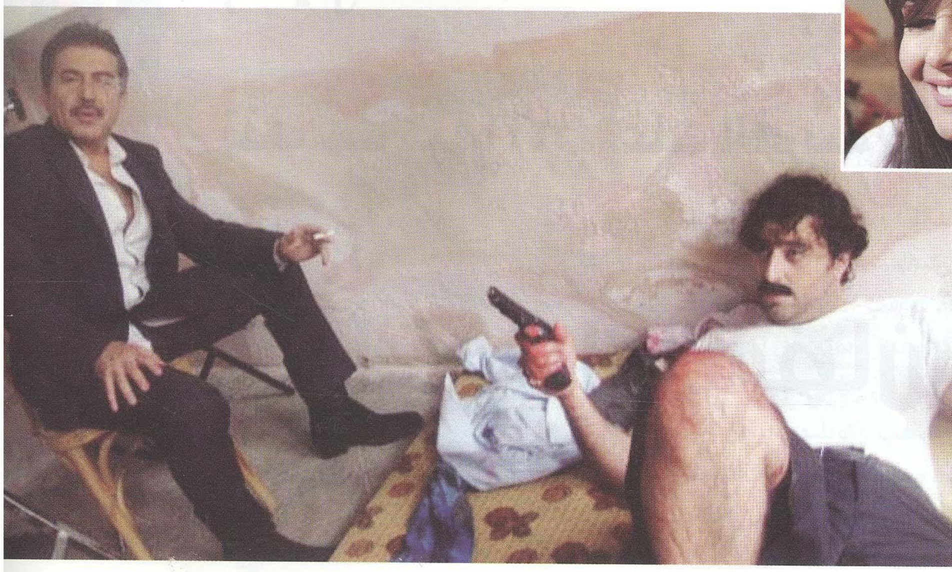
أما المخرجة رشا شربتجي فلم تكن في أفضل حالاتها الإخراجية، بل سقطت منها تفاصيل ما كانت لتفلت منها عادة. إذ تعودنا من عدسة شربتجي أن تلتقط المشاهد المكتملة والزوايا الصعبة، لكنا نجدها في هذا العمل فقدت ميزاتها وخصوصيتها. هل كان



كندة حنا



الفنان والمخرج عابد فهد



مسلسل «ساعات الجمر»

من الممكن تلافي ذلك؟ ربما لو لم يكن السباق ماراثونيا رمضانيا، والإصرار على استنساخ النجاح في متواليات عبثية!

سقطات وومضات

من المهم التنبيه إلى أن إيراد السقطات يأتي من باب السعي نحو الأفضل، الأفضل المتاح حتما.

لم تكن خيوط البنيان الدرامي في «ساعات الجمر» متماسكة بالشكل المطلوب، فالحلول الارتجالية اعتمدت على الصدفة، واستحضار بعض الشخصيات الجديدة وتغييب بعضها الآخر أثر في تماسك روح النص وأخل بالإيقاع الدرامي.

كانت بعض الشخصيات تغيب تماما، وقبل أن ننساها كليا تظهر من جديد لمجرد التذكير بأنها ضمن تشعبات العمل الكثيرة، هذا الحضور الباهت كان من الممكن اختصاره من دون أن يؤثر في صلب الأحداث، إذ لم يكن تواجدها أكثر من امتداد لظهورها في الجزء الأول بإطلالة شديدة الصلة بلون أحمر الشفاه وطلاء الأظافر، وأقصد هنا شخصية ريم (أكثر من مشهد لكندة حنا وهي تطلي أظافرها) التي تترك بيت أهلها ثم في الحلقة الأخيرة وبعد عدة محاولات فاشلة للغواية تعرض على شاب يعمل عندها أن يقيم معها هو وزوجته، أي مغزى!

حالة ارتباك رسم الشخصيات طالت أيضا شخصية الخالة جمانة (وفاء موصلي) التي حضرت بشكل خجول ومتباعد ومن دون تطورات منطقية ومركزة وهادفة في صلب المضمون. أما شخصية أبو نبال (باسم ياخور)، الوجه الآخر للسلطة، أو السلطة داخل السلطة فقد أتاحت للمخرجة لقطات «الأكشن» والمشاهد الساخنة للرصاص والدم، والمطاردات.

الترهل أضعف أجزاء من المسلسل، والثرثرة لم ترحمه، لكن لعله من المفيد الإشارة إلى بعض الأفكار المثيرة للاهتمام التي أثرت المسلسل، كالمشاكل الاجتماعية اللصيقة الصلة بالفقر والجهل، والصراعات النفسية، والظروف المتواطئة ضد المظلوم والمقهور، التي تقود في الغالب إلى الاستسلام لموجة الفساد. ولا بد من الإشادة بالحوار الذي يحمل رمزية ذات دلالات تلامس واقع السوريين، في أحد المقاطع يقول ابو الزين «أنا مو خايف ليش بدك تخوفني»، بارعا كان نقاش الخوف وعدوى انتقاله في مجتمع خانع بل ورافض لأي مبادرة إيجابية. وأخيرا وليس آخرا اللقطات الأخيرة التي جعلت المجموعات المقهورة (عمال المصنع، سكان الحي) تتوحد لترفض الإهانة، فتخرج إلى الشارع تنسى خوفها وتحفظاتها في إشارة تحيلنا بداهة إلى شرارة قيام الثورات التي بدأت بالفعل (إنها ساعات الجمر).

نعم المسلسل يتطرق إلى حزمة من القضايا المهمة، لكن ربطه بعمل سابق شتته.

أرواح عارية

مسلسل لفت النظر وشد إليه المشاهد الذي لا يخشى من الأفكار الجديدة، ولا من الخروج عن المسلمات المرسومة سلفا. وهو لا يأتي بجديد لكنه يتابع من حيث الجرأة ما بدأه مسلسل «تخت شرقي» في العام الماضي.

«أرواح عارية» من تأليف فادي قوشقجي ومن إخراج الليث حجو، مع كوكبة من النجوم هم قصي خولي سلافة معمار ندين تحسين بيك لينا حوارنة عبدالمنعم عمايري، نادين خوري، ديمة قندلفت، نادين خوري، أمانة والي وغيرهم.

يهرب هذا المسلسل من بيئة الفقر والعشوائيات والقهر المستحيل الموضوع الأثير للمسلسلات السورية أخيرا، ليعالج من دون تشنج ولا تخوفات رقابية، قضايا اجتماعية نعيشها يوميا ونتجاهلها، مثل الشك والغيرة وقوالب الحب الجاهزة، واختلاف تفكير الرجل عن المرأة، كما يخوض عبر الشخصيات والمواقف في مشكلة أساسية، هي ازدواجية الأحكام والعلاقات والأفكار، وهشاشة المجتمع من الداخل، في الوقت الذي يظهر بقناع القوة الزائفة. المسلسل الذي يناقش مصاعب الحب ومفهوم المشاعر وزلازل العلاقات لا ينسى أبدا أن يورد رد الفعل الجمعي نحو مسألة خطيرة كالخيانة الزوجية التي عادة ما يدفع ثمنها المرأة وحدها.

تدور أحداث أرواح عارية حول اكتشاف زوج سيئ لخيانة زوجته. الزوج المخدوع يبحث عن غريمه وعن طريقة ليثأر بها لكرامته، فالمجتمع بطريقة ما يطلب منه ذلك الموقف. وخلال تصعيد درامي ورومانسي لا يخلو من الثرثرة والتطويل تلتقي الزوجة الهاربة من أهلها وزوجها بشاب يملك فلسفته الخاصة في الحياة فيستضيفها في بيته، ومن ثم تتطور علاقتهما من الحماية إلى الحب من دون أن يتأثر بماضيها الذي يعرفه خطوة بخطوة. على الجانب الآخر، هناك أيضا طبيعة العلاقة الجنسية بين الأزواج ومشاكل المراهقين واستخدام الإنترنت، وأهمية أصول العائلة مقابل ضياع النسب. ربما يكون المسلسل فرصة لرفع الأقنعة أو كما يقال تسمية الأشياء بأسمائها والإقرار بأن مجتمعاتنا تعاني الانفتاح تماما كما تعاني الانغلاق، فهي مزيج من هذا وذاك من دون أن تتخذ لنفسها موقفا واضحا. وقد باتت مسألة إطلاق أحكام القيمة والتدخل في حياة الآخرين قضية تستهلكنا تماما.

النجاح الجاهز

استثمار نجاح الأعمال الدرامية الذي بدأ مع باب الحارة لم يقف عند حد المسلسلين المذكورين أعلاه، فهناك أبو جانتي 2، وبقعة ضوء، وصبايا 4، وأيضا بنات العيلة الذي يحاكي بصورة ما مسلسل «جلسات نسائية» و«رفة عين» لأمل عرفة المشابه لمسلسلها القديم «دنيا».. وهلم جرا!

لابد أن الأوساط الفنية بكل إمكاناتها تنتظر نتائج جهودها المبذولة، فكمية المتعة التي وفرتها المسلسلات، واستقطاب المشاهدين يحددان شعبية العمل وبعض وجوه نجاحه، ولكن بالتأكيد ليس كلها!

تقلصت فيها الإيقاعات الغربية وزادت المقامات العربية

«تترات» دراما رمضان .. رؤية نقدية

أصبحت الدراما التلفزيونية جزءا لا يتجزأ من مظاهر شهر رمضان الكريم، وقد شهد رمضان هذا العام (1433هـ – 2012م) ما يزيد على ستين مسلسلا، وكان للمسلسلات الخليجية مكان مهم من بينها، فقد باتت دول الخليج تهتم بالإنتاج الدرامي للتلفزيون، ومن أبرز هذه الدول الكويت، الإمارات، وأحدثها دولة قطر. نتيجة حتمية لذلك أصبحت تترات المسلسلات جزءا لا يتجزأ منها تساهم في إنجاح المسلسل، إلى جانب أنها وسيلة دعائية مهمة للترويج للمسلسلات، ومن هذا المنطلق راح كتاب الأغنية، والملحنون، والمطربون والمطربات يتسابقون للمشاركة في تترات المسلسلات الرمضانية، وفي المقابل – بات المنتجون يحرصون على إشراك نجوم الطرب والغناء في تترات المسلسلات لجذب المشاهد وسط كل هذا الزحام الدرامي.

حول تترات الدراما الخليجية، ونجوم الطرب الخليجي الذين شاركوا في تترات مسلسلات هذا العام سنتعرف في السطور التالية على أبرز صناع تترات الدراما الرمضانية، وأهم سماتها الفنية في هذا العام.

د. ياسمين فراج
أكاديمية وناقدة – مصر

من المسلسلات التي لاقت نجاحا في الكويت في شهور رمضان السابقة، واستمر نجاحه في جزئه الثالث كان مسلسل «ساهر الليل 3، وطن النهار»، قصة وسيناريو وحوار فهد العليوه، إخراج محمد دحام الشمري، غنى تتره المطرب المتميز عبدالله الرويشد، بكلمات بدر بورسلي الذي كتب كلمات تعبر عن مضمون دراما المسلسل فقط، وألحان وتوزيع عامر جعفر.

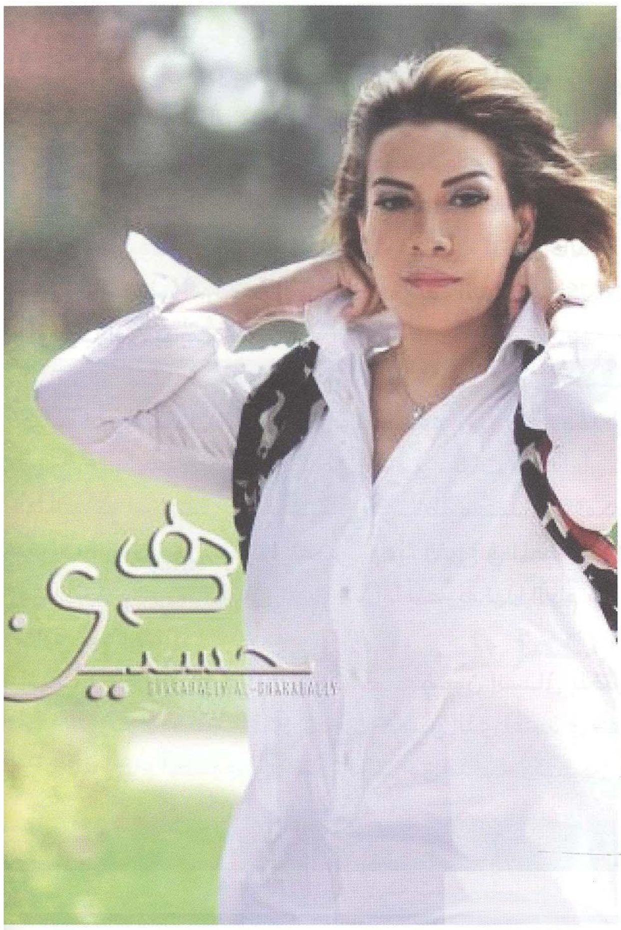
لحن التتر لم يكن تقليديا، اعتمد فيه الملحن على تلحين الشطرة أو البيت الشعري لإبراز مجمل مضمونه، جاء لحن التتر في نغمات مقام كرد. يبدأ اللحن بمقدمة موسيقية قصيرة من آلات البيانو، الجيتار، بركشن، مجموعة الكمان، يتبعها دخول أحد الإيقاعات الخليجية القريبة من إيقاع البحري، في ميزان رباعي بوحدات إيقاعية عددها ثمان، ويلاحظ مصاحبة آلة العود لغناء الرويشد بأكمله بداية من دخوله في الغناء وحتى الانتهاء منه، ولم يزد على الآلات السابقة في تنفيذ اللحن سوى آلة القانون فقط. عند المقطع «وأرفع راسي للدنيا أشوفك نور» يتحول اللحن إلى نغمات مقام حجاز، وفيه يصل اللحن إلى منطقة صوتية لغناء المطرب، ثم يعود إلى نغمات مقام كرد مرة أخرى عند المقطع «في حنايا الروح/ وأصبح هو نور عيني»، ويختتم اللحن بأكمله بقفلة مستقرة سمعيا على نغمة أساس المقام الرئيسي.


مشهد من مسلسل «ساهر الليل 3»


عبدالله الرويشد

المسلسل الكويتي الثاني الذي قدم تتره واحد من أهم مطربي الخليج هو «خادمة القوم» تأليف وداد الكواري، إخراج سلطان خسروه، قدم تتره المطرب نبيل شعيل بصوته الذي لا يعرف النشاز، من كلمات البندر، ولحن سليم الملا، وتوزيع موسيقي لحسام كامل.

لحن التتر جاء أيضا في نغمات مقام كرد، حيث بدأت أغنية التتر بمقدمة موسيقية عزفتها مجموعة الكمان، وبعض ضغوطات إيقاعية من آلات البركشن «الإيقاعية»، يتبعها دخول إيقاع التقسيمة المشتق من الوحدة الكبيرة البطيء، يدخل بعدها نبيل شعيل في غناء مذهب الأغنية بالمقطع «هي كده الدنيا/ نازل ورحال/ فيها دوام الحال/ هذا مُحال» الذي يتكرر غناؤه مرتين، في المرة الثانية منهما يدخل أحد إيقاعات الرومبا الخليجية بوحداتها الثنائية في ميزان رباعي، وهو ما أعطى اللحن سرعة وحيوية. اللحن عبارة عن أغنية تقليدية مكونة من مذهب وكوبليهين بلحن واحد، عند المقطع «واللي خدم قومه/ أجره على الله» في الكوبليه الأول، ومقطع «ترى قلوب البعض/ مليانة قسوة» يتحول اللحن إلى نغمات مقام صبا زمزمة ليكتسب اللحن شجنا أكثر من المقاطع الأخرى. اللازمة الموسيقية بين الكوبليهات كانت تحاورية بين آلة البيانو ومجموعة الكمان، وظهر فيها صوت آلة التشيللو، وقد أشرك الموزع مجموعة الكورس في غناء بعض مقاطع الأغنية تكرارا لما يغنيه المطرب المنفرد، أما خاتمة الأغنية فانتهت بقفلة مستقرة سمعيا بأداء غنائي من المطرب فقط بالمقطع «بينا حال».



بوستر مسلسل «خادمة القوم»



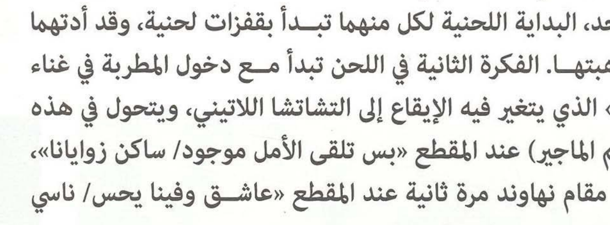
نبيل شعيل

المسلسل الكويتي «شارع 90»، تأليف عبدالمحسن الروضان، وهو أول تجربة له في هذا المجال، ومن إخراج جمعان الرويعي، نظم كلمات التتر ساهر، ولحنه ووزعه موسيقيا عامر جعفر، وقامت بغنائه المطربة فدوى.

لحن التتر جاء ثريا في صيغة ثنائية (A B A2) بسيطة النغمات والإيقاعات. الفكرة الأولى بدأت في نغمات مقام نهاوند بمصاحبة إيقاع غربي رباعي الميزان بطيء النقرات، بدءا من المقدمة الموسيقية القصيرة للأغنية، حيث تدخل المطربة في غناء المقطع «الحب ما حدى يملكه/ مثل الهوى مثل الندى» وكلا الشطرتين بلحن واحد، البداية اللحنية لكل منهما تبدأ بقفزات لحنية، وقد أدتهما المطربة بكفاءة مما ينم عن موهبتها. الفكرة الثانية في اللحن تبدأ مع دخول المطربة في غناء المقطع «كل البيوت كل الشوارع» الذي يتغير فيه الإيقاع إلى التشاتشا اللاتيني، ويتحول في هذه الفكرة إلى نغمات جنس عجم (سلم الماجير) عند المقطع «بس تلقى الأمل موجود/ ساكن زوايانا»، ثم جنس الحجاز. يعود إلى نغمات مقام نهاوند مرة ثانية عند المقطع «عاشق وفينا يحس/ ناسي معانا الأمس» الذي يردد غناءه كورس النساء مرة بعد المطربة. يتحول اللحن إلى نغمات جنس بياتي شرقي الطابع عند المقطع «عشق ليالي السهر/ ما عطلتنا خبر». في ختام الأغنية يعاود لحن وكلمات الفكرة الأولى منه في الظهور بتطابق تام، لينتهي بقفلة غير مستقرة (نصفية) على كلمة «وبس» من أداء المطربة.



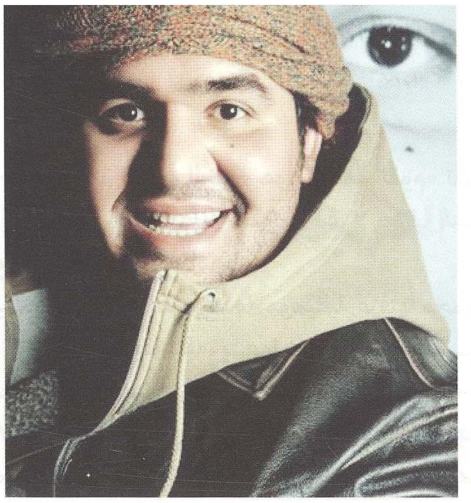
جاسم النبهان وهدى حسين في مشهد من «شارع 90»



مرام وشيماء علي في مسلسل «شارع 90»



هند صبري بطلة مسلسل «فيرتيجو»



حسين الجسمي

تترات الدراما المصرية

أول الأسماء التي تقفز في أذهاننا عندما نتحدث عن نجوم الطرب الخليجي وتترات الدراما الرمضانية المصرية هو المطرب الإماراتي حسين الجاسمي، الذي له نجاحات متعددة في هذا المجال نذكر منها تتر مسلسل «بعد الفراق» ألحان محمود طلعت العام 2009، ثم تتر مسلسل «أهل كايرو» ألحان وليد سعد العام 2010، وفي هذا العام يؤكد نجاحه بتتر مسلسل «فيرتيجو» ألحان خالد عز، توزيع موسيقي أشرف محروس، وجميع هذه التترات من كلمات الموهوب أيمن بهجت قمر.

كلمات تتر مسلسل «فيرتيجو» ذات مضمون اجتماعي يصف طبيعة تمرد الإنسان الدائم على واقعه، وعنوان الأغنية «محدش مرتاح» يدل على مضمونها، اللحن جاء في نغمات مقام نهاوند، أما التوزيع الموسيقي فجاء غاية في البساطة معتمدا على إمكانات وتصرفات أداء حسين الجاسمي، يصاحبه فقط من الآلات الموسيقية أصوات الأجراس، والقليل من نغمات آلة الأورجن بصوتها العميق، وهذا الفراغ في المصاحبة الآلية ليس له دلالة سوى إبراز معاني الكلمات التي أراد طاقم العمل توصيلها للمتلقي بوضوح تام.

من الأسماء التي شاركت في تترات الدراما المصرية لهذا العام كان المطرب العراقي ماجد المهندس في مسلسل «البلطجي» الذي غنى للمرة الأولى باللهجة المصرية وكان أداؤه موفقا للغاية.

كلمات أغنية التتر كتبها أيمن بهجت قمر بمضمون إنساني يلخص مضمون دراما المسلسل فقط، أما اللحن فكان لمحمد يحيى الذي وضع لحنه في نغمات مقام كرد. أما التوزيع الموسيقي فكان لمدحت خميس الذي اعتمد في تنفيذه للحن على المزج بين الآلات الغربية مثل البيانو، والشرقية مثل الناي، القانون، ومجموعة الكمان، بمصاحبة إيقاع المقسوم، والأغنية تكونت من مذهب وكوبليهين بلحن واحد وهي أبسط أشكال الغناء المصري التقليدي المعروف بالطقطوقة.

المسلسل الإماراتي «حبر العيون» تأليف جمال سالم، إخراج أحمد يعقوب المقلة، كلمات التتر ليونس سلمان، ألحان نزار عبدالله، توزيع موسيقي هشام السكران، غناء المطرب السعودي راشد الماجد.

لحن أغنية التتر جاء في نغمات مقام كرد، وهي عبارة عن أغنية مكونة من كوبليهين متطابقين في اللحن، تسبقهما مقدمة موسيقية من دون إيقاع عزفتها آلات مجموعة الكمان، البيانو، الجيتار الأسباني، الساكس فون (آلة نفخ نحاسية)، يدخل المطرب بالغناء وعند المقطع «وأنا قلبي نسيم بالخير/ ولا كتر الوفا دنياي» يدخل إيقاع التشاتشا اللاتيني بزمن بطيء جدا يمتزج معه الصقفة الخليجية ليكونا نموذجا إيقاعيا مبتكرا.

اللازمة الموسيقية بين الكوبليهين عزفتها آلات الجيتار بالتناوب مع مجموعة الكمان وآلة الساكس فون، أما الكورس فكان له دور مزدوج حيث ردد بعض المقاطع الغنائية بعد غناء المطرب، وتارة أخرى تحاور بالغناء معه كما في المقطع «بشر تبوا هنا وهناك/ وتبني في الخداع قصور». في المقطع «وترموا في الدروب أشواك/ ولا تدري الزمان يدور» يتوقف الإيقاع تماما لإبراز معنى البيت الشعري وتعميق معانيه، أما عن خاتمة الأغنية فقد انتهت بقفلة غير مستقرة (نصفية) مما أعطى الانطباع السمعي بحالة من عدم الاستقرار النفسي للمتلقي.



حياة الفهد وأحمد الصالح في مسلسل «حبر العيون»



راشد الماجد



الملحن مشعل المانع

ندرة التترات الموسيقية

على ما يبدو أن ندرة التترات الموسيقية في الدراما الرمضانية بشكل عام، إذا ما قورنت بالتترات الغنائية، أصبحت سمة عامة وليس في تترات الدراما الخليجية فقط. ومن المسلسلات التي كان لها تترا موسيقي فقط المسلسل الكويتي «حلفت عمري» إنتاج mpc، تأليف عبدالعزيز الحشاش، إخراج سلطان خسروه، موسيقى ولحن مشعل المانع. جاء لحن التتر في نغمات مقام نهاوند منقسما إلى ثلاث أفكار، الفكرة الأولى تبدأ مع بداية اللحن وعزفت فيها مجموعة آلات الكمان بمصاحبة الجيتار الإلكتروني، صاحبهما إيقاع الوحدة الكبيرة من آلة الرق، يتخلل هذه الفكرة تيمة لحنية عزفتها آلة الناي في نغمات جنس صبا، وصوت نسائي يغني مقاطع من الآهات، وتختتم هذه الفكرة بعزف من آلة الجيتار، مجموعة براس سكشن (بعض آلات النفخ النحاسي)، ومجموعة الكمان، منتهية بقفلة غير مستقرة سمعيا.

الفكرة الثانية تبدأ مع دخول آلات موسيقية مصنعة يصاحبها إحدى التفعيلات الإيقاعية المبتكرة في ميزان ثلاثي، يتخللها بعض المؤثرات الصوتية، ومقطع غنائي قصير «حياة قلبي» من الصوت نفسه النسائي الذي ظهر مسبقا، وفي نهاية هذه الفكرة ظهرت آلات الجيتار الكهربائي والناي، البيانو، العود تقوم بعزف أجزاء بدت ارتجالية من العازفين، باستثناء صوت آلة الكورنو الذي كان له خط لحني واضح.

الفكرة الثالثة من لحن التتر بدأت بعد توقف الإيقاع الغربي الثلاثي الميزان، وعزف فيها العود، والجيتار الأسباني، والناي، واختتمت بقفلة غريبة غير مستقرة على نغمة الدرجة الثانية للمقام. لحن التتر بأكمله كان يحمل فكرا معاصرا جديدا حيث التنقل بين موازين مختلفة، وقفلة على الدرجة الثانية للمقام، فهو محاولة للابتكار والخروج عن المألوف في الموسيقى العربية.



مسلسل «حلفت عمري»



سعاد عبدالله في مسلسل «خوات دنيا»

المسلسل الكويتي «خوات دنيا»، تأليف محمد عبدالله الحمادي، إخراج غافل فاضل، كلمات التتر للشاعرة فتحية عجلان، لحن سليمان الملا، أما الغناء فجاء للمطربة المغربية دنيا بطمة.

اللحن جاء في نغمات مقام كرد، ثم تحول إلى مقامي نهاوند، وبياتي، لم يعتمد فيه على أي إيقاع أو كثافة آلية، وإنما اعتمد على الإمكانات الصوتية للمطربة فقط بمصاحبة بسيطة جدا من نغمات آلة الأرجن الصناعي، وكأن الملحن أراد من وراء هذا التتر إبراز مهارات وإمكانات المطربة الصوتية المتميزة جدا.



سليمان الملا

سمات عامة

مما سبق يمكننا ملاحظة التالي:

أولا: معظم ملحني ومؤلفي الموسيقى الخليجية اعتمدوا على الإيقاعات الغربية، والشرقية المتعارف عليها، بينما ظهرت الإيقاعات الخليجية في أضيق الحدود.

ثانيا: اعتمد ملحنو التترات على نغمات مقامات خالية من نغمة ثلاثة أرباع التون التي تميز الموسيقى العربية والشرقية، مثل مقامات كرد، نهاوند، حجاز، وهذه الملاحظة والسابقة عليها تدلان على ذوبان الهوية العربية في الهوية الغربية التي سيطرت على عناصر حياة العرب.

ثالثا: الكم الأكبر من أغنيات التترات اعتمد على صوت المطرب المنفرد بعيدا عن مشاركة مجاميع الكورس.

رابعا: عدد مطربي الخليج ممن يغنون اللهجة المصرية في تترات الدراما الرمضانية المصرية يزداد عاما بعد عام، وجميعهم يفاجئون الجمهور بإجادتهم الغناء باللهجة المصرية.

اقتبس سعيد عقل فكرتها من رواية أسبانية بعنوان ماريا

أغنية فيروز «دقيت» وإبداع سارق النار

قبل أكثر من عقدين من الزمان، وقعت على سرقة إبداعية للشاعر اللبناني الكبير إيليا أبي ماضي، سرقة أذهلتني بالفعل، فقد استطاع هذا الشاعر الملهم أن يحول سونيتة صغيرة لشاعر إنجليزي عاش في القرن التاسع عشر إلى قصيدة من أهم القصائد العربية في القرن العشرين، وأقصد بذلك قصيدة «فلسفة الحياة» التي نقلت هذا الشاعر الكبير من النقيض إلى النقيض، فقد حولته من شاعر خطابي إلى شاعر فلسفي.

صحيح أن معظم الأفكار التي وردت في قصيدة أبي ماضي وردت في تلك السونيتة الصغيرة، ولكن طريقة صياغة تلك الأفكار من جديد هي التي صنعت هذا الإبداع الذي لا يزال علامة من علامات الشعر في القرن العشرين.

محمد الظاهر

ناقد - لبنان

ويبدو أن الشعراء اللبنانيين يتميزون بسرقة نار الإبداع، وصهرها في قوالب خاصة بهم، تجعل القارئ يقف مذهولا عند هذه السرقات الرائعة التي يحتاج إبداعنا العربي إلى المزيد منها، فهي سرقات إبداعية بالفعل.

من هذه السرقات الرائعة التي نحني لها الهامة احتراما أغنية «دقيت» للمطربة اللبنانية الكبيرة، والتي تقول كلماتها:



«دقيت .. طل الورد عالشباك
وينها؟ تلبك ما عاد يحكي
ماتت؟ لشو تخبر
أنا وياك
وحدنا يا ورد رح نبكي
أنت وأنا يا ورد
وحدنا .. بهونيك ليلة برد
حكيت لنا حكاية الحلواية
فايق وشو طالت
حكاية الحلواية
قالت: حلوة أنا
خلصت لحكاية
ودقيت عالشباك بعد سنين
سنين .. شفتو انفتح
كيف شكل
بعدك هون
قال علمتني حلوة الحلوين
إن فليت .. أترك عطر في هالكون».

هذه الأغنية الساحرة كنت استمع إليها فأجد فيها هذا البعد الدرامي العظيم، الذي لا يمكن أن يستوعبه سوى رواية ضخمة، ولم أكن أعلم أن إحساسي كان صادقا، وأن هذه الأغنية الصغيرة ما هي الا تكثيف للحظات درامية مثيرة في عمل روائي كبير.

قبل أيام، وقعت بين يدي رواية أسبانية بعنوان «ماريا»، وهي لروائي رومانسي من أمريكا اللاتينية، اسمه جورج ايساك، وهو من كتاب القرن التاسع عشر، وحين بدأت بقراءة الرواية، رأيت كل تفاصيل أغنية «دقيت» لفيروز تتجسد في سطور تلك الرواية، فالرواية تتحدث باختصار عن قصة حب غريبة بين شاب وفتاة، يعيشان في قرية نائية عن العاصمة الكولومبية بوغوتا، الفتاة تدعى ماريا، وأما الشاب فيدعى إيفرين. كانا يحبان بعضهما حبا عميقا، وكانا لا ينفصلان عن بعضهما إلا عند النوم، ولكن هذه العشق الجميل كان يعكر صفوه لحظات عصيبة، حين تصاب ماريا بلحظة من لحظات الصرع، ولذلك قرر إيفرين أن يذهب لدراسة الطب في بوغوتا أولا، ثم يكمل تلك الدراسة في العاصمة البريطانية لندن، وكان خلال أيام الإجازة يعود إلى قريته، وكان أول مكان يزوره هو بيت تلك الحبيبة الغالية، فقد كان يذهب لزيارتها قبل أن يذهب لرؤية أمه الوحيدة. وكانت ماريا تدرك بحدسها أنه قادم لزيارتها، وكانت تنتظره خلف شباك غرفتها المفتوح.



خلال إحدى الزيارات، قدم إيفرين لماريا بعض بذور الورد، فزرعتها على النافذة، وكبرت الورود، فأصبح أول مشهد يراه خلال زيارته هو وجه حبيبته ماريا المطل من بين ورود النافذة. وحين أكمل إيفرين دراسته، وعاد كي يعالج حبيبته ماريا، وجد ما لم يكن في الحسبان، فقد رأى مشهد الورود على النافذة من دون أن يرى وجه حبيبته، وعلم أن حبيبته قد ماتت، فاحتضن الورود بأشواكها وانطلق بها راكضا نحو المقبرة ليسقط منهارا على قبر حبيبته والدموع تنهمر من عينيه.

الشاعر اللبناني المبدع سعيد عقل، مد يده ليسرق نار الإبداع من هذه الرواية الرومانسية ويقدم لنا أغنية من أجمل أغاني الفنانة اللبنانية الكبيرة فيروز، أغنية كثف فيها اللحظات الدرامية التي اكتنزتها تلك الرواية، ولم يفوت أي تفصيل من تفاصيل الرواية، وصاغها شعرا باللهجة اللبنانية ليقدم لنا نموذجا فذا من السرقات الإبداعية.

ولم يتوقف الأمر عند إبداع سعيد عقل، بل تعداه إلى الإبداع الموسيقي الدرامي للأخوين رحباني اللذين قدما لنا لحنا تصويريا لأجواء الأغنية أكثر من كونه لحنا طربيا، واستطاعا أن ينقلا الزخم الدرامي للموقف والكلمات إلى موسيقاهما، فجاءت هذه التحفة الفنية التي توجها صوت المبدعة الكبيرة فيروز.

لقد ضربت هذين المثلين الإبداعيين لأؤكد أن سارق نار الإبداع ليس بسارق إذا كان العمل الذي يقدمه عملا إبداعيا أصيلا لا يكتفي بالنسخ أو تبديل مواقع الكلمات، لأننا نحتاج إلى مثل هذه الأعمال الإبداعية التي تجد في إبداع الآخرين متكأ لها لتنطلق إلى مناخاتها الإبداعية الخاصة بها.

هذا هو الأمر الذي انتبه إليه الفنان والكاتب المسرحي أوستن كليون حين قال وبمنتهى الصراحة:

كل إنسان يسأل هذا السؤال: «من أين تحصل على أفكارك؟»

المبدع الحقيقي سيجيب: «أسرقها».

وأضاف: ما يجب أن يفهمه الفنانون جملة من بضع كلمات تملأني بالأمل حين أقرأها.

«ليس هناك ما هو أصلي»

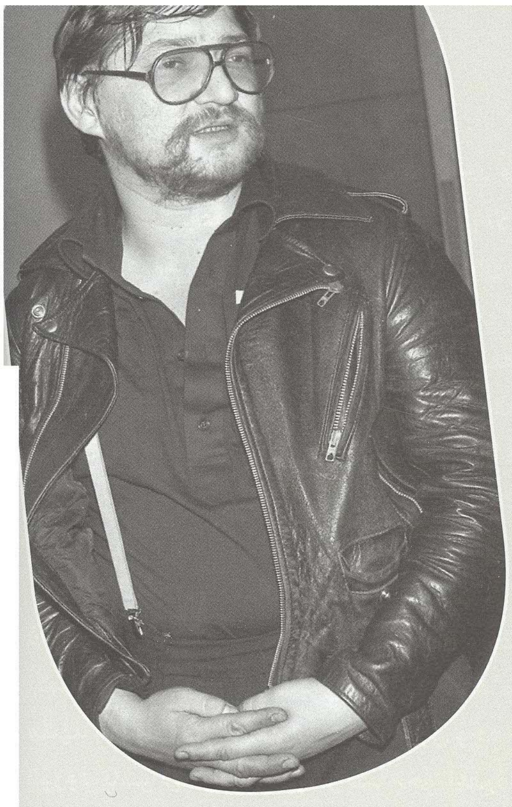
ما كان هو الذي سوف يكون. وما عمل هو الذي سوف يعمل. فلا جديد تحت الشمس.

كل فكرة جديدة هي عبارة عن مزج بين أفكار مسبقة.

أما الشاعر الألماني الكبير جوته فقد قال: «نحن نتشكل ونأخذ طراز الأشياء التي نحبها».

وهو يرى أن الفنان عبارة عن جامع. وليس مكتنزا لما يهمه. وهناك فرق: المكتنزون يجمعون بشكل عشوائي، بينما الفنان يجمع بشكل انتقائي. إنهم يختارون فقط الأشياء التي يحبونها.

بالفعل لقد كانت أغنية «دقيت» كلمات ولحنا وأداء، نموذجا رائعا للفنان المبدع الذي يجمع تفاصيل عمله الإبداعي بشكل انتقائي وليس بشكل عشوائي.



راينر فيرنر فاسبيندر

في ذكراه الثلاثين



احتفلت الأوساط السينمائية في ألمانيا والعالم بالذكرى السنوية الثلاثين لوفاة المخرج السينمائي المتميز راينر فيرنر فاسبيندر (1969 - 1982) التي وافقت العاشر من يونيو الماضي. وقد أقيمت الكثير من العروض الاستعادية لأهم أفلام فاسبيندر في العديد من الأماكن بألمانيا وعبر مراكز جوته بالكثير من البلدان في مختلف أنحاء العالم، كما احتفل السينماتيك الأمريكي في لوس أنجلوس بعرض مجموعة من أفلامه المهمة، وقد صدرت في ألمانيا العديد من الكتب التي تعيد تأمل سيرة فاسبيندر ومسيرته المهنية، وهناك منها ما لا يزال تحت الطبع، ليكون هذا العام عام فاسبيندر بامتياز.

محمد هاشم عبدالسلام
كاتب وناقد ومترجم - مصر

يعتبر فاسبيندر، من دون شك، إحدى أهم الشخصيات التي طرحت نفسها ومثلت السينما الألمانية الجديدة خير تمثيل في فترة ما بعد الحرب، إلى جانب جيل من المخرجين الألمان الشباب مثل فرنر هيرتزوج، فيم فيندرز وفولكر شولوندورف، الذين بعثوا الحياة من جديد في السمعة الألمانية لإنتاج الفن السينمائي الجيد. وعلى الرغم من أن المخرجين الألمان في هذا العصر حاولوا عن عمد الانفصال عن الماضي، فإن الكثير من الأفلام التي أنتجت في السبعينيات والثمانينيات تطرقت إلى الحرب والفترة التي أعقبتها مباشرة، ومنها بالتأكيد أفلام فاسبيندر بجمالياتها المسرحية التي لا تخطئها عين. ويرى البعض أن فاسبيندر كان نموذجا لتيار سينما المؤلف في ألمانيا وأوروبا قبل نحو نصف قرن، وأنه كان قادرا أكثر من غيره على تدمير المسلمات السينمائية وغيرها من المسلمات والعادات السائدة والمؤسسات القائمة. ومع أن طريقة إنجاز فاسبيندر لأفلامه كانت تترك انطباعا بأنه شخص غير طبيعي، وكذلك تصرفاته في الحياة العادية التي جعلت الكثيرين يشمئزون منه، فإن الألمان أطلقوا عليه «ضمير الأمة» وأقروا بموهبته الإعجازية، وفي الوقت نفسه احتقروه وكالوا له الشتائم والبذاءات.

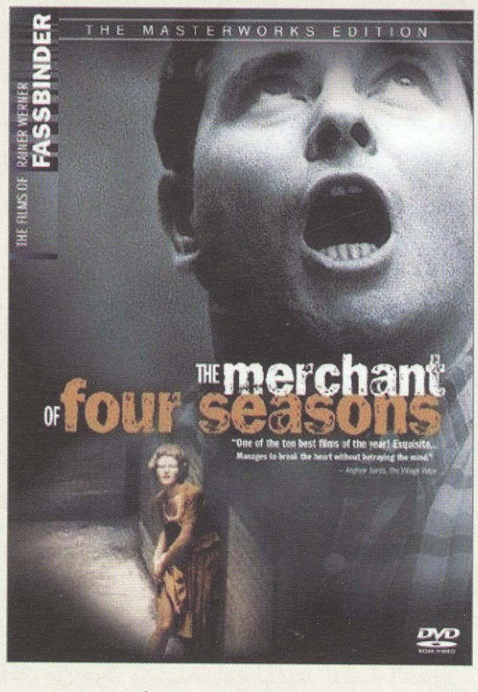
وقد صنع فاسبيندر على مدار خمسة عشر عاما تشكل تاريخه المهني أربعين فيلما روائيا طويلا وثلاثة أفلام قصيرة، وكتب سيناريو ثلاثة وثلاثين فيلما، واشترك في كتابة سيناريو ثلاثة عشر فيلما آخر، وقدم مسلسلين للتلفزيون، وقام بأداء ستة وثلاثين دورا ليس في أفلامه فقط بل في أفلام أخرى لمخرجين معاصرين له أيضا، وأخرج أربعة وعشرين مسرحية، وقد صدرت أعماله المسرحية الكاملة في ثلاثة مجلدات.

حياة ووفاة فاسبيندر

ولد فاسبيندر لأسرة بورجوازية صغيرة مثقفة في إحدى مدن ولاية بافاريا، ترك المدرسة قبل اجتيازه لأي اختبارات نهائية، وأصبح مدمنا على المسرح والسينما، خمس مرات في الأسبوع بمعدل ثلاثة أفلام يوميا وأحيانا أربعة، كما ذكر، وهو في سن مبكرة، ولم يكن هذا فحسب، لأن والدته كانت بحاجة إلى الهدوء والسكون أثناء عملها بالترجمة من الألمانية إلى الإنجليزية والعكس، بل أيضا لأن السينما كانت «الحياة الأسرية التي لم يحظ بها قط في المنزل»، كما قال. فقد انفصل والداه في العام 1951 وهو لا يزال في السادسة من عمره، وظل فاسبيندر مع والدته التي كانت تبتعد عنه لفترات طويلة لإصابتها بداء السل، وكانت تغيب لفترات طويلة حتى تتعافى. وفي تلك الفترات

كان راينر يقضي أوقاته مع أصدقاء والدته وبين المستأجرين الذين كانت والدته تؤجر لهم بعض الحجرات في منزلهم الكبير.

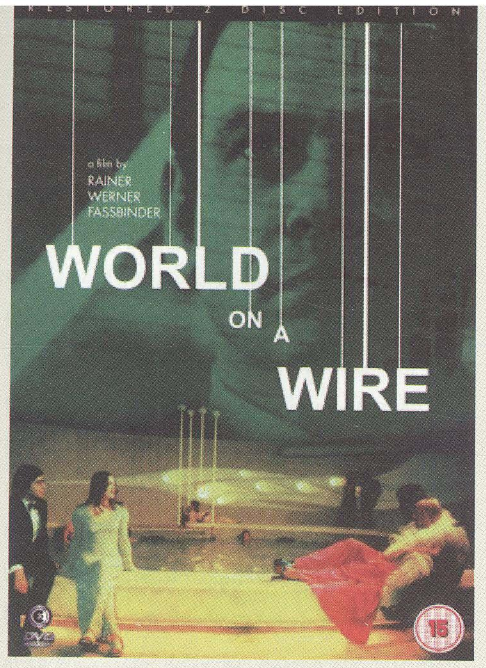
راح فاسبيندر في طور المراهقة يغرق نفسه رويدا رويدا في المجال السينمائي، لكن هذه المرة ليس كمتفرج فحسب، بل كمخرج سينمائي أيضا، فأخرج أول فيلمين قصيرين له وهو في سن العشرين، بعدما أقنع إحدى صديقاته بتمويلهما. وقام بالتمثيل فيهما وكانا بعنوان: «صعلوك المدينة» و«القليل من الفوضى». كما قدم أيضا للالتحاق بالدراسة في «مدرسة برلين للسينما»، لكنه لم يقبل فيها. ثم عمل بعد ذلك لفترة بالصحافة التي انصرف عنها إلى السينما والمسرح. كانت الفترة من العام 1969 وحتى العام 1976 من سنوات فاسبيندر الأكثر غزارة ونشاطا، حيث انصب تدفقه المهني في المسرح بصفة أساسية، وقدم عبره إنتاجات مسرحية في بريمن وهامبورج وبوخوم ونوريمبرج وبرلين وفرانكفورت، وميونيخ، وأدار هناك أحد المسارح لمدة عامين مع الفرقة الطليعية الثورية «مسرح الفعل»، وأفرادها كورت راب ورولاند بيتري وهانا شيجولا الذين شكلوا قوام فريق عمله السينمائي فيما بعد. هذا كله بالإضافة إلى صناعته للأفلام، والإنتاجات التلفزيونية، والاقتباسات، وحتى عروض المنوعات التلفزيونية. وخلال الفترة نفسها أنجز فاسبيندر أيضا عدة مسرحيات للإذاعة إلى جانب قيامه بالتمثيل، سواء في أعماله أو أعمال مخرجين آخرين مثل صديقه شولوندورف. وقد بدأ فاسبيندر في تلك الفترة يلفت الانتباه إلى فنه ويحقق بعض النجاحات الكبيرة مع أفلامه «الخوف يأكل الروح» (1972)، «تاجر الفصول الأربعة» (1974)، «فوكس وأصدقاؤه» (1975)، و«اليأس» (1978). وبحلول العام 1976 أصبح فاسبيندر نجما دوليا بحق، وعلى الرغم من ذلك كانت أعماله تتلقى ملاحظات متفاوتة من النقاد المحليين، وبدأ الكثيرون منهم في التعامل معه بجدية فقط بعدما مدحته الصحافة الأجنبية بوصفه عبقريا. وعلى الفور وبشكل فردي وانتهازي بعض الشيء، استغل فاسبيندر دعم الدولة، وعمل مع المنتجين التجاريين، وأبرم اتفاقيات إنتاج دولي مشترك من أجل تمويل أفلامه (وأساليب حياته الشخصية). وكانت بعض مشاريعه الأكثر طموحا قد تمت بتمويل مشترك مع التلفزيون، وتحول فاسبيندر في أواخر السبعينيات إلى خدمة موضوعات ذات طابع ألماني على نحو واضح، وقد حصل أيضا في تلك الفترة على جوائز عديدة في مهرجانات سينمائية كبرى، وأقيمت عروض لأفلامه ومعارض استعادية لها في باريس ونيويورك ولوس أنجلوس، وظهرت أول دراسة نقدية عنه وعن أعماله في لندن جعلت اسمه معروفا بين السينمائيين العالميين وجمهور عريض في أنحاء العالم، وواصل فاسبيندر نجاحاته الدولية وأفلامه القوية على مدى عقد السبعينيات، الذي أطلق عليه بعض النقاد في أوروبا عقد فاسبيندر، مثلما كان عقد سكورسيزي وكوبولا في أمريكا. وفي أوائل سنوات الثمانينيات، وقعت وفاته المفاجئة من جرعة كوكايين زائدة، وهو في السابعة والثلاثين من عمره. وقد دفع فاسبيندر ثمن إنتاجه لأكثر من أربعين فيلما بجسده بكل معنى الكلمة، إذ كان يتعاطى الكحول بكميات كبيرة إلى جانب إدمانه على المخدرات، خاصة الكوكايين. بالإضافة إلى تناوله الحبوب المهدئة، نظرا لقلة النوم ومواصلة تصوير المشاهد من دون هوادة، كل ذلك من دون شك وصل به إلى أقصى الحدود الممكنة للضغط النفسي والعصبي والجسدي. والحقيقة أن منبع الإثارة لا يكمن في غزارة إنتاجه السينمائي، بقدر ما يكمن في تحمل جسده لكل هذه الضغوط. ويذكر البعض أن وفاته كانت بمنزلة نبوءة رمزية لنهاية أو أفول الفترة الأكثر إثارة وتجريبية التي عرفتها السينما الألمانية منذ سنوات العشرينيات.



ملصق فيلم «تاجر الفصول الأربعة»

سمات سينما فاسبيندر

الكثير من أفلام فاسبيندر تجمع بينها ميزة أو سمة بصرية مشتركة لا تخطئها العين، وهذا راجع جزئيا إلى مجموعة من الجماليات التي كان فاسبيندر يحرص على المحافظة عليها. وقد كان الحس البصري لدى فاسبيندر في ما يتعلق بتكوين الكادر وتحديقة الممثل وحركته وطبيعة الديكور من حيث التجريد أو الفخامة بالغ الدقة والحدة والتعقيد، كذلك فيما يتعلق بحركة الكاميرا الثابتة في معظم الأحيان، وتتبدى تلك الجوانب وغيرها على نحو ساطع من خلال مشاهدة أفلامه على الشاشة الكبيرة، خصوصا أعمال مثل «اليأس» (1977) أو «العالم على حبل» (1973) وغيرها من الأعمال اللاحقة الكبيرة. كذلك اتباعه لأسلوب درامي لا يحيد عنه كثيرا في أغلب أفلامه، وأيضا ولعه وتوظيفه لعدد من الأدوات المميزة مثل توظيف الإطارات والمرايا وانعكاساتها. كما كانت تشغله إلى حد كبير مجموعة من التيمات الثابتة والمكررة: الاستغلال العاطفي، سواء في العلاقات الفردية أو في ما يتصل بعلاقة الفرد بالمجتمع الهرمي البنية ذي الصبغة الرأسمالية، والوقوع في أسر القواعد التي تفرضها قوانين الأسرة والمجتمع وحتى العلاقات العاطفية أو التهرب منها والثورة عليها. وتقدم لنا أفلامه أمثلة لا تحصى للكيفية القوية التي تعمل بها هذه العلاقات، والعمل على تشريحها بلا هوادة أو رحمة من دون أن تنزع صبغة التعاطف مع أي شخصية من شخصياته. وتبين لنا كيف أن معظم شخصياته مجبرة على الانزواء، كما أن النظرات والوجوه والشخصيات وغيرها تتداخل وتتكرر فيما بينها. وكل هذه التيمات والاهتمامات الجمالية في أعماله أسهمت إلى حد بعيد في أن تخرج أعماله على قدر كبير من التشابه فيما بينها من أوجه كثيرة، إضافة إلى أن استفادته من المنح الحكومية والتلفزيونية والتمويل الذاتي جعلته يجنح إلى الكثير من التقشف وعدم استعراض عبقريته الإخراجية، كما أن اضطلاعه في كثير من الأحيان بدور المنتج والمخرج والمؤلف والمونتير والمؤلف الموسيقي، ومصمم الإنتاج والمصور، أسهم من دون شك في إضعاف الكثير من الجوانب في أعماله، لكن اعتماده في الكثير من أفلامه على طاقم العمل نفسه من فنيين وممثلين على قدر بالغ من المهارة الحرفية والمهنية أسهم بالتأكيد في تلافي الكثير من العيوب. جدير بالذكر أن فاسبيندر نفسه لم

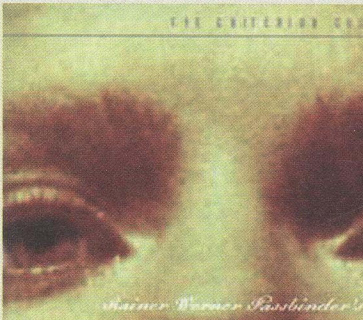


ملصق فيلم «حرب العالم»

يكن ينكر أبدا التكرار في أفلامه وتشابه التيمات والموضوعات المطروحة، واعترف أنه كمخرج يشعر أنه يُخرج في كل مرة الفيلم نفسه تقريبا.

تظهر أعمال فاسبيندر حساسية عميقة تجاه الغرباء أو المنبوذين اجتماعيا، وكراهية بالغة تجاه العنف المؤسسي، كما هاجم بقسوة المجتمع البورجوازي الألماني بصفة خاصة، والحدود والقيود الإنسانية بصفة عامة. والتيمة الأساسية التي تتمحور حولها أعمال فاسبيندر تتناول توق الفرد البالغ المأساوية للحب، كما تناولت أعماله المثلية الجنسية وكراهية اليهود اللتين لم يتطرق إليهما أي من المخرجين المعاصرين له في أعمالهم، وقد واجه فاسبيندر الكثير من الهجوم والانتقاد طوال مسيرته المهنية لأسباب عديدة، كما تعرضت أعماله للعديد من المضايقات، فعلى سبيل المثال، المسلسل الذي أخرجه بعنوان «ثمانية ساعات لا تشكل يوما»، تعرض للاختزال من ثماني حلقات إلى خمس، بناء على ضغوط المحافظين. كما رفعت عليه دعوى قضائية أثناء اقتباسه لإحدى المسرحيات بزعم أنها فاحشة، كما اتهمته الحركات النسائية والمثليات بكراهية النساء عندما قدم المرأة على أنها شريكة أو مشاركة في القمع الذي تتعرض له، وذلك في فيلم «صورة المرأة». والشيء نفسه تعرض له فيلماه «الدموع الحارقة لبيترا فون كانط» و«فوكس وأصدقاؤه» وكان هذا من جانب المثليات والمثليين والنقاد أيضا.

كما هاجمه المحافظون بسبب علاقته مع اليسار الراديكالي، وقال عنه الماركسيون الشيء نفسه بعدما قدم فيلمه «الأم كوسترز تصعد إلى السماء»، وقد تعرض للشيء نفسه فيما يتعلق بمسرحياته التي هوجمت كثيرا بل وتعرضت إحداها، «القمامة، المدينة، الموت» إلى الإلغاء العام 1975 بتهمة معاداة السامية. ولم تعرض إلا



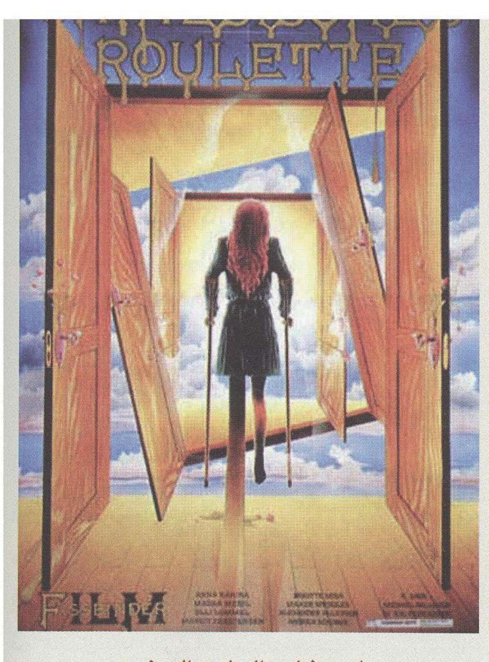
ملصق فيلم «لولا»

العام 1985 بعد وفاته. وعلى الرغم من كل هذا، فإن فاسبيندر لم يبذل أدنى جهد للحد من هذه الهجمات أو الدفاع عن نفسه وتحسين صورته، بل كان يفعل العكس دائما على نحو متعمد.

أهم أعمال فاسبيندر السينمائية

بالطبع لا يتسع المجال هنا لتناول أفلام فاسبيندر كلها بالنقد والتحليل والرصد، لذا سوف نتوقف عند أهم الأفلام التي تشكل علامات في مسيرة فاسبيندر الإخراجية. بعد تجاوزه سن المراهقة، نادرا ما كان فاسبيندر الضحية في الحياة، وعلى الرغم مظهره الجسدي غير الجذاب، وشعر وجهه ولباسه غير المتناسق عادة، فإنه كان قوي الشخصية ويتسم بقدر من الجاذبية المغناطيسية التي تؤثر في جميع من حوله، مع أنه كان دائم الخداع والتلاعب بمن حوله من الزملاء والأصدقاء ومحبيه، وعرضهم في الكثير من الأحيان لإهاناته وقسوته وكذلك عصبيته المفرطة، وربما كان هذا نابعا من ضعف الشخصية أو بعض الشكوك الذاتية أو قدر من التشوهات التي ترسبت بداخله منذ فترة طفولته، والغريب أن فاسبيندر استطاع أن يعكس هذا كله ويستخدمه ويوظفه في ثنايا أعماله، خالقا مجموعة من الشخصيات الغريبة الأطوار وغير المألوفة المتسمة بقدر بالغ من حيث التعقيد والتركيب النفسي أو الذهني أو الأخلاقي أو العاطفي أو الجنسي، وخير مثال على هذه الشخصيات نموذج شخصية فرانز، تكرر هذا الاسم مع الكثير من الشخصيات التي قام بها فاسبيندر، ونصطدم به منذ فيلمه الروائي الأول «الحب أبرد من الموت»، وفيما بعد في مسلسل «برلين ألكسندر بلاتز»، وهذا الفيلم ينتمي إلى أفلام العصابات، وقد صور في صيف العام 1969 بالأبيض والأسود ويحتوي على كم لا بأس به من الفكاهة اللاذعة والمطاردات وإطلاق النار. وقد استقبل هذا الفيلم على نحو شديد الفتور. جدير بالذكر أن هذا كان بداية تعاون فاسبيندر السينمائي مع أولي لوميل وهانا شيجولا، وكلاهما صارا من الوجوه المألوفة في أفلام فاسبيندر، خاصة الممثلة هانا شيجولا التي كانت ملهمته لأكثر من عشر سنوات.

بعد فيلمه الثاني، «كاتزيلماخر» (1969)، وهو عن اضطهاد وابتزاز أحد العمال اليونانيين المهاجرين ورغبته في النهاية في العودة إلى بلده، كان فاسبيندر قد تحصل على دفعة من المال بعد فوزه بإحدى الجوائز، مما دفعه لتقديم فيلمه التالي «آلهة الطاعون» (1969)، وهو من الناحية الظاهرية يعتبر نسخة أكثر مهارة وحرفية من فيلمه الأول، لكن مع أداء تمثيلي رائع من جانب طاقم الممثلين وخاصة هانا شيجولا والممثل جونتر كاوفمان وحتى فاسبيندر نفسه. وقد ظل فاسبيندر لفترة يتناوب على تناول الأفلام المحلية ذات الصبغة



ملصق فيلم «الروليت الصيفي»

البورجوازية، إلى جانب أفلام العصابات، المصورة بطريقة ثابتة يغلب عليها البساطة في الكثير من الأحيان، لإعادة خلق الآثار المسرحية البريختية سينمائيا، تحت تأثير معلمه جان ماري ستراوب والسينما الأمريكية التي تأثر بها فاسبيندر أيما تأثر. وقد وصف فاسبيندر إخراجه للمسرحيات في تلك الفترة كما لو أنها أفلام، وإخراج الأفلام كما لو كانت مسرحيات، لكنها مع ذلك تظل ذات طبيعة سينمائية بحتة. وقد توج فاسبيندر مجموعة أفلام العصابات التي قدمها بفيلم «الجندي الأمريكي» (1970). وهو قصة قاتمة عن الفساد والانحراف والقتل الاحترافي والصداقة الذكورية، تشكيلة استلهمت لاحقا في «برلين ألكسندر بلاتز»، وتيمة تكررت كثيرا فيما بعد في ثنايا أفلامه. وقام فيه فاسبيندر بدور راينهولد.

في العام (1972) قدم فاسبيندر فيلم «الدموع الحارقة لبيترا فون كانط» (1972)، وهو من أجمل أفلامه، وقد أخرجه في فورة النشاط الإبداعي المحموم الذي تلبسه بعد فيلمه «تاجر الفصول الأربعة»، الفيلم مقتبس من مسرحية لفاسبيندر. وتتناول قصة الفيلم بيترا مصممة الأزياء الشهيرة وعشيقتها مارلين، وكارين الجميلة التي ترغب في العمل كعارضة، والعلاقة فيما بينهن ومدى التعقيد والتشابك العاطفي في تلك العلاقة، ومعظم الشخصيات ليست كلها سيئة أو شريرة وليست كلها أيضا جيدة أو خيرة، وبإمكان اعتبار سلوكها أو أدائها، سواء كان مبالغا فيه بعض الشيء أم لا، يدخل إلى حد ما تحت نوعية ما هو متعارف عليه من السلوكيات. ويهتم هذا الفيلم إجمالا بفكرة أن القوة هي الهدف النهائي في جميع العلاقات الإنسانية. وفي هذا الفيلم تبرز شيجولا، كالعادة، في أحد أدوارها الجميلة، وكذلك المخضرمة مارغيت كاريستنسن. ومن اللافت إلى حد بعيد في هذا الفيلم استخدام فاسبيندر للمشاهد الطويلة أكثر من مرة، واستخدامه المفرط لتقنية التصوير

في العمق وكذلك اللقطات المصورة بكاميرا واحدة.
من أكثر وأنجح أفلام فاسبيندر المليودرامية، عن جدارة واستحقاق، فيلم «علي: الخوف يأكل الروح» (1973)، متناولا تحفة المخرج المخضرم سيرك، «كل هذا تجيزه السماء» (1955) كنموذج، أعاد فاسبيندر صياغة قصة حب بين عجوز قصيرة بدينة شمطاء وضيف عامل من شمال أفريقيا. وقد جاء الفيلم على قدر أكثر قوة وروعة من فيلم سيرك، وليس ثمة شك في أن العامل الأكبر في هذا يرجع إلى أداء الممثلين الرئيسيين الهادي بن سالم في دور علي العامل، والممثلة الرائعة برجيتا ميرا في دور العجوز المستضيفة التي تكبر علي بأكثر من عشر سنوات وتتعرض للكثير من المشكلات والمتاعب من جانب الأسرة والأهل والأصدقاء والمجتمع جراء هذا الحب والشروع في الزواج. وقد قامت ميرا بدور لا يقل أهمية عن دورها هذا في فيلم «علي»، وذلك في فيلم آخر لفاسبيندر حمل عنوان «الأم كوسترز تصعد إلى السماء» (1975).

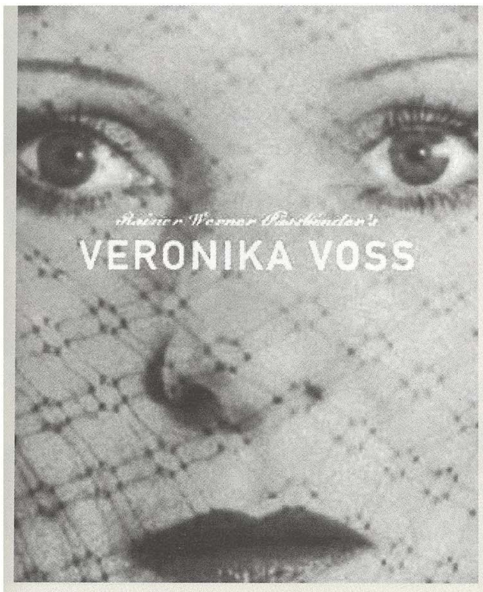
أحد أكثر أفلام فاسبيندر هيسترية من حيث السخرية والتهكم والهزل أو الفارس الشديد القتامة هو فيلمه «الروليت الصيني» (1976). إذ يجد زوجان نفسيهما فجأة إزاء عشيقيهما في بيتهما الريفي في لقاء غير متوقع بالمرة، وتحضر ابنتهما المشلولة أنجيلا التي تنضح بالمرارة والقسوة، وتقيم ما يشبه جلسة من الأسئلة المتبادلة بين البالغين الموجودين لمحاكمة والديها بصفة عامة في جلسة تحليل نفسي بالغة القسوة والقتامة والحدة، بل وتمنحهما دروسا في الحكمة والشجاعة واللياقة. وفيه نرى الممثلة القديرة ميرا والممثل أولي لوميل، إلى جانب كاريستنسن وآنا كارينا في أداء شديد التميز والرقي.

بحلول أواخر السبعينيات تقريبا، وبعد رصيد بلغ ثلاثين فيلما طويلا، بدأ فاسبيندر يشعر بقدر من الشهرة، وتردد اسمه في المحافل السينمائية الدولية، وقد اعترف أنه أحب هذا الأمر كثيرا، لكن هذا لم يستمر طويلا خاصة أن فيلمه «اليأس» (1977)، أول إنتاج سينمائي دولي له ناطق باللغة الإنجليزية، من سيناريو لتوم ستوبارد عن رواية لفلاديمير نابوكوف، وديريك بوجارد في دور البطولة، جاء على نحو معقد بعض الشيء، واستقبل استقبالا متفاوتا جعل من الصعب الحكم عليه أنه كان ناجحا أو حقق النجاح الذي كان يرجوه فاسبيندر. لكن، على الرغم من ذلك فقد حقق الفيلم التالي نجاحا كبيرا بل مدويا، وحمل عنوان «زواج ماريا براون» (1978). والغريب أن فاسبيندر لم يكن راغبا في إخراجه، وأثار غضب الجميع ممن كانوا معه بكثرة التعاطي والسكر والإذلال المتواصل لمن حوله لفترة طويلة، لكن ليس ثمة شك في أن الفيلم جاء على نحو إخراجي متميز وأطلق شهرته كمخرج من طراز عالمي رفيع. وبعد خمس سنوات من الإقصاء، عادت شيجولا لأحضان فاسبيندر السينمائية لتقدم أداء إبداعيا لافتا في دور ماريا تفوقت به على نفسها. وتدور قصة الفيلم، التي تتمحور حولها، حول زواجها لمدة عشرة أيام ثم استدعاء زوجها للجيش في الحرب العالمية الثانية، وكيف ظلت تحاول الحفاظ على كيان الأسرة على أمل النجاح المستقبلي، لكن سرعان ما تفسق وتقتل وتستغل وتسرق لتحقق حلم النجاح والاحترام في المجتمع، ربما كنوع من التعويض عما فقدته من أمل في مستقبل لن تراه متحققا.



ملصق فيلم «مارلين 1981»

بدءا بـ «زواج ماريا براون»، انطلق فاسبيندر في مرحلة جديدة من مهنته السينمائية حيث الإنتاج السينمائي الضخم، وقدر كبير من التباهي والتفاخر أو الفخامة في الديكورات والملابس والأضواء المتلألئة والتابلوهات الاستعراضية الغنائية، في حين نجد هنا أن الأبطال سجناء أنانية الآخرين وكذلك قيود المجتمع، وأولا وأخيرا، ضعفهم الخاص واستسلامهم. وقد بدت الآثار الواضحة لتلك المرحلة في أعماله الكبيرة التالية: «الجيل الثالث» (1979)، ومسلسل «برلين ألكسندر بلاتز»، ثم «ليلي مارلين»، «لولا» (1981)، وفي العام التالي «فيرونيكا فوس» (1982)، «كويريل». ويعتبر الكثير من النقاد أن أفضل أفلام فاسبيندر الأخيرة التي عبرت عن ألمانيا فترة الحرب وما بعدها خير تعبير هي ثلاثيته: «ماريا براون، ولولا، وفيرونيكا فوس». في «لولا»، نجدنا بعد انتهاء الحرب بعشر سنوات تقريبا، أمام الفتاة «لولا» الجميلة، التي قامت بدورها الممثلة باربار سكوفا وكانت مثيرة للاهتمام ولا شيء غير ذلك، خصوصا إذا ما قارنا دورها في هذا الفيلم بذلك الدور الذي يكاد يقترب كثيرا من النموذج الأولي الصامت لفاتنة السينما مارلين ديتريش، في الفيلم الذي



ملصق فيلم «فيرونيكا فوس»

أطلقته السينما الألمانية في بدايتها وحمل عنوان «الملاك الأزرق»، وإن كان الفيلم هنا يتطرق إلى الموضوع نفسه تقريبا بطريقة معاصرة فيجعل من المدرس الطيب المسكين والمتيم الولهان في الفيلم القديم رجل أعمال جشعا يستفيد من الظروف الاقتصادية المحيطة أيما استفادة، وكيف أن ذلك الرجل المتورط على نحو عميق في دورب الفساد المنتشرة في المدينة يطارد لولا ويحاول استمالتها والحصول عليها.

«فيرونيكا فوس»، من ناحية أخرى، يقدم لنا نجمة سينمائية من زمن الحرب، من المفترض أنها كانت على علاقة بجوبلز، تدخل مرحلة الشيخوخة التي بدأت تدب في أوصالها، وهي الآن فاقدة لكل أمل، وأسيرة بل عبدة لطبيبها البشع الشنيع الذي يتحكم في إمدادها بالطعام والمسكن والملابس ومخدر المورفين، ويرصد فشل محاولاتها في العودة إلى السينما. وقد حصل هذا الفيلم على جائزة الدب الذهبي في مهرجان برلين السينمائي العام 1982.

لم يعش فاسبيندر ليشاهد آخر عمل أخرجه وكان بعنوان «كويريل» (1982) عن رواية تحمل العنوان نفسه لجان جينيه، لأنه كان قد توفي بعد أيام قليلة من عيد ميلاده السابع والثلاثين. وقد حقق الفيلم نجاحا باهرا، وكان حول بحار حسن المظهر، ولص ومحتال (يضم فرانكو نيرو، وبراد ديفيز، وجين مورو، والممثل جونتر كاوفمان الذي رحل هذا العام عن عالمنا).

كان فاسبيندر، وفقا لما صرح به ذات مرة، تحدوه الرغبة على المستوى السينمائي في: «أن أكون في السينما كما كان شكسبير في المسرح، وماركس في السياسة، وفرويد في علم النفس: شخصا لم تعد الأمور من بعده إلى ما كانت عليه من قبل». فهل تحقق له ما أراد، على الأقل، على مستوى السينما الألمانية؟

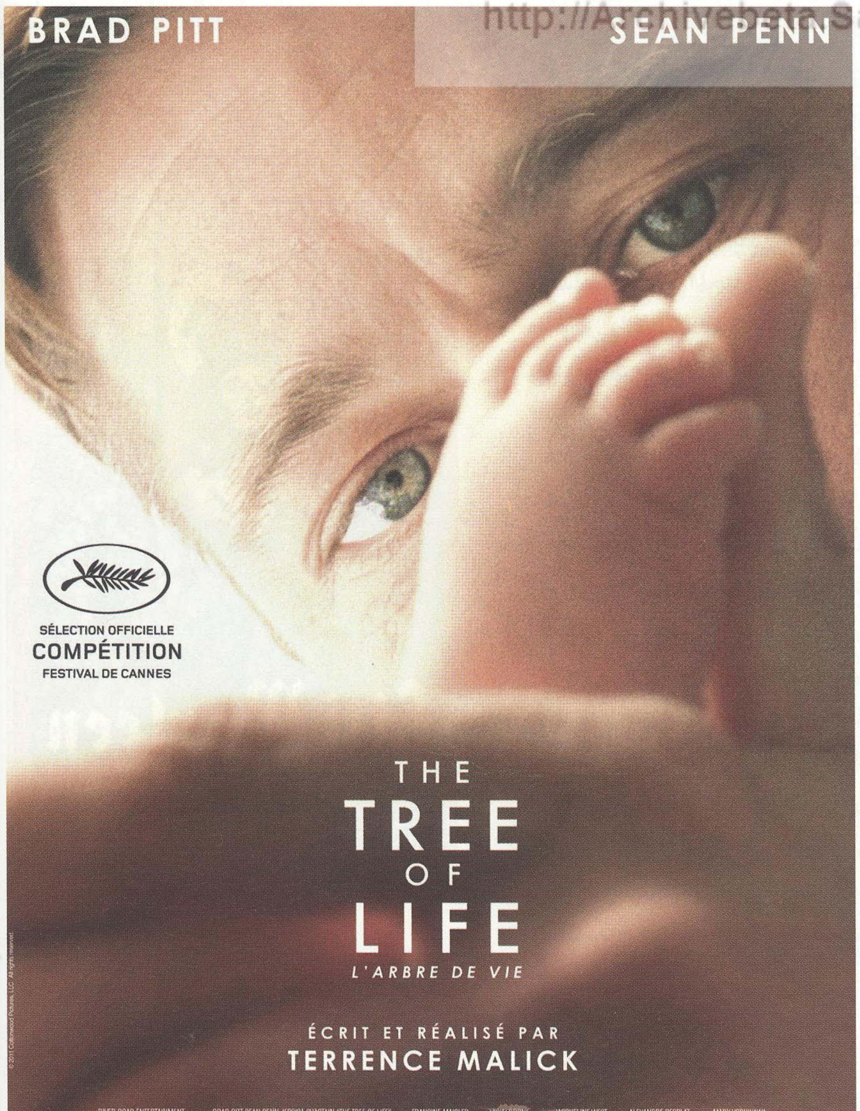
الشقاء الإنساني

في فيلم «شجرة الحياة»

حينما ينفق المرء سنينا مديدة من عمره وتلامس حياته ما يظنه الجزء الأخير منها، يلتفت إلى الوراء في محاولة منه لإلصاق القطع المشتتة من سيرته الذاتية كي يضفي معنى ما عليها. كما أنه في ذبالة العمر يتبدى وكأن حساسية مفرطة قد داهمته تجاه أخطاء الماضي وعثراته. وهذا الشعور يجعل المرء على وعي أعمق بطبيعة الحياة الإنسانية، ومدركا للتأثير الجارف الذي تنزله العلاقات البشرية المتشابكة بحياة الأفراد أنفسهم. إذ فضلا عن صراعات الحياة التي تلحق الأذى بالأفراد وتكون القسوة، والأنانية، والجشع وقودها، فإن العلاقات الحميمة والقريبة لا تخلو كذلك من مواقف ينزل بها المرء جروحا غائرة بأفراد آخرين.

فمن المعلوم أن لكل امرئ تأثيرا طاغيا وربما دائما على حياة فرد أو أفراد كثر، ويتأثر هؤلاء بدورهم بحياة المرء نفسه وباتصالهم به، مثلما هو الأمر في محيط العائلة والصداقة. والحال كذلك، فإن ثمة تأثيرا كبيرا يمارسه شخص ما على مشاعر شخص آخر، قد يطال تفكيره في إمكانات الحياة واحتمالاتها، والطريقة التي يتوجب عليه أن يعيش وفقا لها، وكذلك الكيفية التي ينظر فيها إلى الأشياء وصروف الحياة نفسها. وقد يشعر المرء أنه على نحو ما ترك أثرا محمودا وطيبا في شخص آخر إلا أنه عند نهايات العمر تستبد به فكرة مؤرقة تتعلق بالكيفية التي جعل بها - بطريقة ما - حياة الآخرين تقصر عن بلوغ درجة الاكتمال، أو بأفضل الأحوال تتجاوز شكلها الراهن.

منصور مبارك
ناقد - الكويت



بوستر الفيلم




براد بيت الأب


الأم وقانون الرحمة

هذه العودة الذاتية إلى الوراء ومحاولة فهم الحياة واستخلاص معنى لها، يعالجها فيلم المخرج الأمريكي ترينس مالك «شجرة الحياة» (2011)، فالفيلم يتماهى مع هذا البعد الفلسفي لفكرة الوجود الإنساني، ولكنه لا يقدم لنا وصفة وجودية جاهزة. فالروح الفلسفية تتبدى ساطعة فيه ،إذ ينبري مالك إلى صياغة إشكالية إنسانية كبرى تدفعنا إلى التفكير والتأمل. ولذلك، أصطبغ الفيلم منذ مشاهده الاستهلالية بألوان داكنة من الأسئلة الوجودية المرتبطة بالإنسان والكون وأصل الحياة نفسها، تجعل المشاهد النابه يدرك أنه في واقع الأمر إزاء درس فلسفي بامتياز.

والبعد الفلسفي للفيلم جعله ينتقي أسلوبه وتقنياته، فترينس مالك نزولا عند سطوة الموضوع الفلسفي نفض يديه من الأساليب السينمائية التقليدية، مما جعله يستنكف توظيف تقنية السرد التقليدية التي وفقا لها يتكون معمار الفيلم من بداية وذروة للأحداث وصولا إلى الخاتمة، إذ بديلا عن هذه التقليدية الممجوجة، يعمد مالك إلى خلق مستويات متعددة للأحداث، تجعله قادرا على أن يتعامل مع مفهوم معنى الحياة بوصفه قطعة موسيقية هي نتاج لعزف آلات كثيرة ومتنوعة يفضي التوليف الخلاق بينها جميعا إلى جعلها قطعة موسيقية متناغمة. واللحن الكبير الذي يعزفه الفيلم عنوانه الشقاء الإنساني. فنحن نتابع في الفيلم حياة عائلة أمريكية يصيبها الشقاء بمقتل أحد أفرادها أثناء حرب فيتنام (استنادا إلى الإطار الزمني للأحداث) ونلمس عن قرب وبجرعة عالية من التكثيف الشعوري تأثير ذلك الشقاء على أفراد العائلة الصغيرة، الأب، والأم، والأخ.

ويوظف مالك، بغية نسج خيط شعوري يشد المشاهد إلى شخصيات الفيلم، تقنية عبقرية بوسعنا أن نسميها تقنية البوح. ففي أجزاء الفيلم المختلفة هناك دائما صوت يهمس في آذاننا بطريقة شاعرية وحميمة ما يجول في ذهنه من أفكار وتأملات، وأحيانا يأخذ البوح شكل الموعظة والنصح عن الطريقة المثلى التي يتوجب علينا أن نبصر بها الكون والحياة. وهذه التقنية تصنع فضاء بين - ذاتي، يهشم سياج الفردية الوجودية ويمكننا من الولوج إلى روح الآخر وذهنه، على الرغم من أننا أحيانا لا نعرف شخصية المتحدث على وجه الدقة، وما إذا كان حديثه ضربا من مناجاة الذات أم أنه موجه إلينا.

والفيلم في معالجته لفكرة الشقاء الإنساني يطلب العون من النصوص اللاهوتية، بل إنه يذهب شوطا أبعد باستلهامه فكرة التكوين على النحو الذي رسمها كتاب العهد القديم. وربما تراءى لمالك أن بسط إشكالية مغزى الحياة، يتطلب منه بدءا دفعها بعيدا لتكتسب معنى كونيا. وفي هذا السياق، يقدم لنا الفيلم لقطات باهرة لبداية الحياة وتطورها، فنبصر بفضل تقنية سينمائية تجترح تعبيرات مكثفة، المادة الأولية للكون وهي تنبجس من الفوضى والظلام، والحياة تدب بأشكالها الأولية على الأرض، نشاهد معالمها الأولية من خلال الديناصورات. ولكن ما هو على قدر كبير من الأهمية، أننا نبصر الجوهر الأزلي لقانون الطبيعة وما يستبطنه من قسوة مطلقة، وهذا - في واقع الحال - تذكير لنا بأن القانون الخام للطبيعة - على الرغم من الزمن البعيد الذي يفصلنا عن نشأته - مازال متوهجا وفاعلا في الحياة الإنسانية.

ثمة إذن قانون للطبيعة كان بدئيا ومهيمنا، ولكن يقترح علينا الفيلم - في الوقت عينه - قانونا آخر هو الرحمة، ويقيم بينه وبين قانون الطبيعة مقارنة تدفعنا للتأمل والتفكير. ولئن رأينا الديناصورات تمارس قانون الطبيعة، فإننا نبصر قانون الرحمة من خلال شخصية السيدة أوبراين. فهي تظهر في الفيلم وكأنها طيف أو كائن أثيري، وتبوح لنا بصوت هادئ بماهية قانون الرحمة حيث تقول: «لقد قامت الراهبات بتعليمنا أن في الحياة طريقين، طريق للطبيعة وآخر للرحمة، وعليك أن تختار أيهما ستسلك. فالطبيعة تسعى إلى إسعاد نفسها فقط، وأن تسخر الآخرين لسعادتها، وهي تحب أن تأمرهم بذلك. ولها من الأسباب ما يجعلها تعيسة حينما يكون العالم من حولها مشرقا، والأشياء جميعا تنضح بالحب. أما الرحمة فإنها لا تسعى إلى إسعاد نفسها، ولا يضيرها أن يُستخف بها، وأن تغدو مكروهة ومهملة، فهي تقبل الإهانات والجروح. كما أن الراهبات قد قمنَ بتعليمنا أن من يحب طريق الرحمة لن يعاني أبدا من سوء العاقبة».

قد تبدو هذه الموعظة مكرورة وشائعة، لكن السيدة أوبراين تبوح بها بطريقة أخاذة، فهذه التعاليم تنفثها في عقولنا امرأة تتبدى كما لو أنها تسكن في منتصف المسافة بين الأرض والسماء، ويجري تصويرها كما لو أنها طيف يتحرك طوال الفيلم بسكينة ويترفع عن عالمنا الأرضي، بحيث تلوح خطواتها المتمهلة وكأنها نثر للعطف والرحمة لمن هم حولها. إن شخصية كهذه تجعلنا مأخوذين بها، نتسمر أمام نظراتها، ونبصرها بخيالنا تجليا لطريق الرحمة. ولكن في حقيقة الأمر، فإن ما يتم طرحه علينا ليس سوى وجهة نظر في الحياة والكون - وبغض النظر عن النظرة الغائية التي تطغى على الأفكار اللاهوتية فيما يتعلق بمصير الإ
تحدد بدءا طريقا إذا ما سار عليه المرء ولم يحد عنه انتهى به الأمر إلى السعادة - ترسم لنا صورة أولية لمعنى الحياة.

ولكن هناك اعتراضا وجيها يثار دوما على هذه النظرة إلى الحياة، وعلى الزعم بأنها تتمتع بصواب مطلق. فهذه القاعدة الذهبية تجد في واقع الحياة ما يدحضها على الدوام ، وينزع عنها بالتالي الادعاء بكونها دربا قويمة للظفر بالنهايات السعيدة، ذلك أن تأملا وتبصرا عميقين في جوهر الحياة الإنسانية نفسها يجعلاننا نستخلص أحيانا درسا حزينا مفاده أن الخير والرحمة قد يصنعان على النقيض مما تذهب إليه هذه القاعدة طريقا للشقاء الأبدي، وأن الشرير - ذاك المستخف بقانون الرحمة - ليس محكوما عليه أن يعيش تحت وطأة الشقاء والمعاناة، فالشرير بوسعه أن يتمتع بحياة مديدة مزدهرة من دون أن تكون نهايته وخيمة، وتلك في نهاية المطاف إشكالية أخرى لمعنى الحياة والوجود.

يضم محتوياته مجلد علمي

متحف النسيج المصري يروي تاريخ الحرف التقليدية



أصدرت وزارة الثقافة المصرية والمجلس الأعلى للآثار كتاباً عن مقتنيات المتحف، قدّم الكتاب وزير الثقافة زاهي حواس، وكتب مادته العلمية محمد عباس سليم رئيس اللجنة التنفيذية لمشروع القاهرة التاريخية وسمير عبدالخالق، وساعد في إخراج المادة العلمية محمد سعيد الرشيدي ومحمد صالح محمد، وقام بالتصوير بولوس إسحاق. وجاء في مجلد فاخر من 227 صفحة.

بسبب الثراء المميز للموروث التاريخي والحرفي التقليدي المتنوع، وما تملكه مصر من نفائس فن النسيج، جاءت فكرة تخصيص متحف للنسيج المصري يضاف إلى خارطة المتاحف الأثرية المصرية المتعددة.

وأصدرت عرف المصريون صناعة النسيج مع بزوغ فجر الحضارة المصرية القديمة ومنذ عصر الفراعنة، وترجع أقدم قطعة نسيج موجودة في مصر إلى بداية عصر الأسرات الفرعونية منتصف القرن الحادي والثلاثين قبل الميلاد.

وظلت هذه الصناعة مزدهرة ومستمرة خلال العصور اليونانية والرومانية والمسيحية.

ثم سارت في سبيل التقدم حتى جاء العصر القبطي، فتأثرت في زخارف المنسوجات بتيارين من الأساليب الفنية البيزنطية والساسانية.

وقبل بداية العصر الإسلامي (القرن السابع الميلادي) كان هناك مراكز لصنع النسيج في مدن أسيوط وأخميم والبهنسا والفيوم ودمياط والإسكندرية.

يحيى سويلم

فنان وناقد تشكيلي - الكويت

ثم فتح العرب مصر، وظهر في صناعة النسيج الإسلامي تطور منتظم على أيدي الصناع والفنانين الوطنيين، وشهدت مصر نهضة صناعية لهذا الفن، فكان إنتاج الأقمشة الجميلة من أهم مميزات الفنون الإسلامية. وفي الواقع فقد كانت مصر وإيران من أهم الأقاليم التي أسهمت في نهضة الفن في العالم الإسلامي، وكانت لهما منذ قديم الزمان شهرة واسعة في إنتاج المنسوجات.

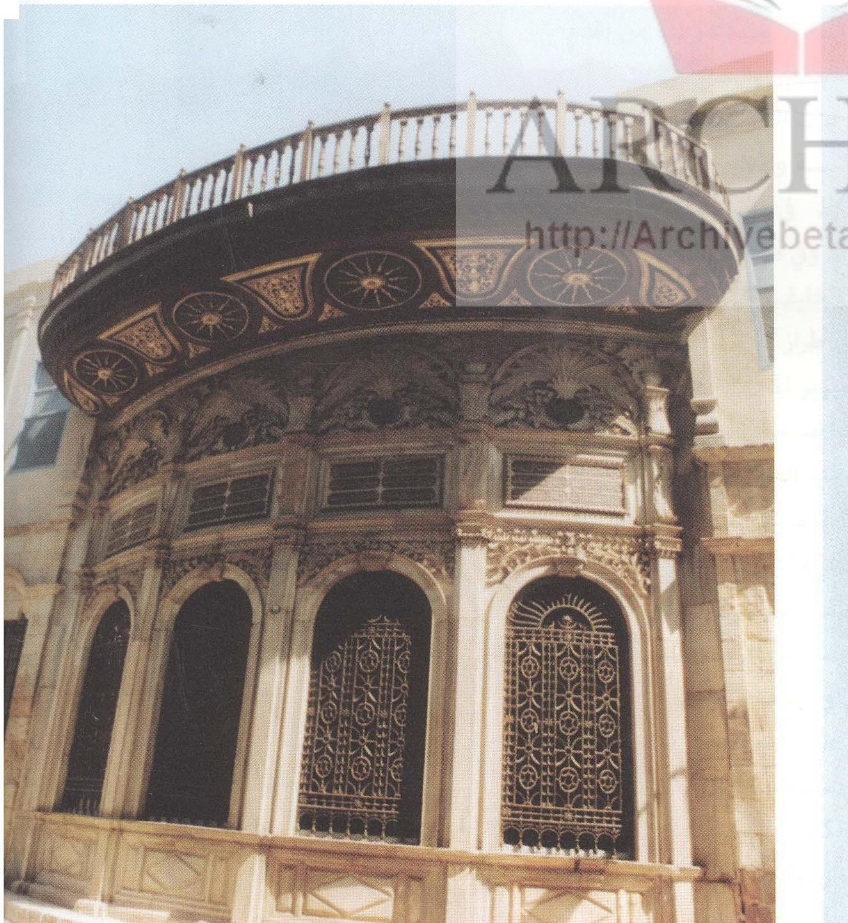
تميزت القاهرة بتعدد ما تحتويه من آثار لمراحل مختلفة من العصور الإسلامية الفاطمية والأيوبية والمملوكية والأسرة العلوية، وأصبحت متحفا مفتوحا للعمائر المتنوعة، وعاكسة للعديد من فنون الحضارة الإسلامية. وتعود نشأة القاهرة الفاطمية إلى المعز لدين الله الفاطمي أول الخلفاء الفاطميين، وحمل اسمه شارع المعز لدين الله، شاطرا القاهرة في ذلك الوقت إلى نصفين، بادئا من باب الفتوح شمالا وممتدا لينتهي عند باب زويلة جنوبا، ومنذ سنوات قليلة أنشأت وزارة الثقافة جهازا خاصا منفصلا عن المجلس الأعلى للآثار، أوكلت إليه مسؤولية كل ما يخص مشروع تطوير القاهرة الإسلامية (الفاطمية) وإعادة التأهيل لآثارها. وجاء الاختيار الموفق لمقر المتحف لمؤسسة ثقافية تعليمية وفنية، مبنى يعتبر من أجمل وأدق عناصر العمارة الإسلامية بالقاهرة (سبيل محمد علي) أحد طرز المباني الخيرية الإسلامية، فقد نهضت العمائر والمنشآت الخيرية ومنها الأسبلة بدور بارز وجليل في خدمة المجتمعات الإسلامية خلال العصور المتعاقبة حتى أوائل القرن العشرين.

استخدم المصريون القدماء طرقا متعددة في صباغة وتلوين الخيوط المغزولة بألوان مختلفة

وللموقع المتحف قيمة تاريخية غير عادية، حيث يقع وسط أكبر متحف مفتوح في قلب القاهرة في شارع بين القصرين (المقر لدين الله حاليا) ولقيمته الفنية العالية والمهمة. فمنذ إنشائه وحتى الآن هو مركز التجارة والحرف التقليدية، فهو يضم مجموعة من أجمل وأبدع مفردات التراث المعماري الإسلامي (مجموعة النحاسين) وهي المجموعة المتكاملة من روائع فن العمارة الإسلامية بمصر والعالم من حيث القيمة التاريخية والقيمة الفنية المختلفة التنوع.
حيث مجموعة قلاوون ومدرسة الناصر محمد بن قلاوون، ومدرسة خريج السلطان برقوق وقصر بشتاك والمدرسة الكاملية وحمام إينال وسبيل وكتاب عبدالرحمن كتخدا والجامع الأقمر وسبيل محمد علي باشا الكبير وسبيل سليمان أغا السلحدار وسبيل خسرو باشا.
ويضم المتحف نماذج رائعة تبلغ حوالي 4000 قطعة نسيج تمثل تطور صناعة النسيج من العصر الفرعوني، واليوناني، والروماني، والقبطي، والأموي، والعباسي، والطولوني، والأيوبي، والمملوكي،



نسيج كتاني بزخارف منسوجة بالحرير - 28x24 سم

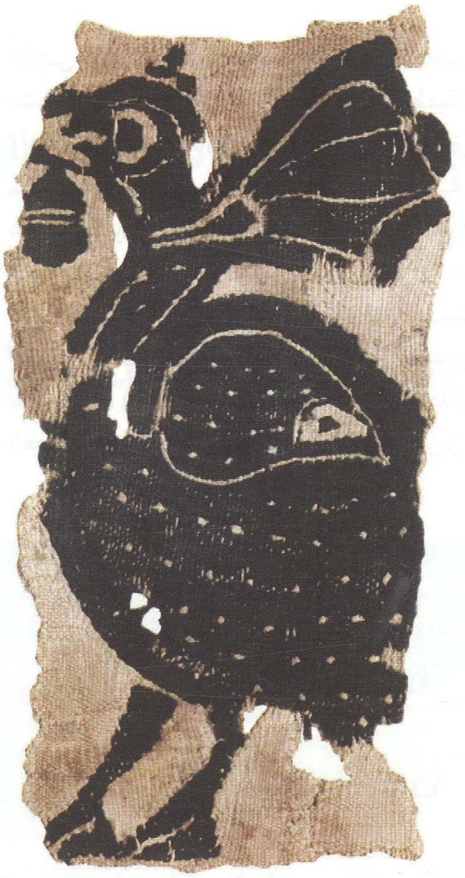


سبيل المتحف

والعثماني حتى عصر محمد علي.
كما يضم جناحا خاصا لعرض قطع من كسوة الكعبة المشرفه، إضافة إلى الأدوات الأثرية التي كانت تستخدم في صناعة النسيج والسجاد الإسلامي.

المنسوجات المصرية في العصر الفرعوني

اشتهرت مصر منذ أقدم عصورها بصناعة المنسوجات والارتقاء بها حيث حظيت المنسوجات الكتابية في العصر الفرعوني بشهرة واسعة نظرا لرقتها ونعومتها التي تصل حد الحرير، ودمج هذه الأنسجة بتطريزها وتطعيمها بالخرز والزجاج الملون والحليات الذهبية. وقد انتشرت ورش صناعة النسيج وخاصة الكتان في أنحاء البلاد، وعمل بها الرجال والنساء، وحظي نبات الكتان بمنزلة عظيمة لدى المصريين. واحتاج المصري القديم في حياته إلى النسيج من المهد إلى اللحد في ملابسه صيفا وشتاء، وفي أشرعة مراكبه وحباله، وفي تغليف محنطاته ولف مومياواته. واستخدمت المنسوجات في الأثاث



قطعة من النسيج عليها صورة طائر كبير باللون الأزرق 13x23سم

من أغطية ومفروشات النوم ومناشف ووسائد وستائر، وفتيل مصابيح الإضاءة، والتحنيط بلف أجساد الموتى وحاجياتهم تغلف بنسيج الكتان، وكذلك الحيوانات المقدسة من الصقور والقردة وطائر أبو منجل والحيوانات الأليفة والقطط والكلاب والخيول، وصناعة الخيام والأعلام. ولم يقتصر الأمر على نسيج الكتان فقط بل استخدم الصوف والقطن والحرير الذي استخدم في العصر اليوناني، كما استخدم المصري القديم شعر الماعز وألياف النخيل في انتاج ملابسه التي كشف عنها في مدينة العمال بتل العمانية. وكان النساجون والنساجات في منزلة اجتماعية عالية ومكانة مرموقة، وعرف المصريون عدة أنواع من النسيج هي:
1- النسيج السادة: وهو التركيب الشائع وهو سادة ممتد والسادة مع زيادة كثافة خيوط السداة.
2- النسيج الوبري
3- النسيج القباطي
واستخدم المصريون القدماء طرقا مختلفة في صباغة وتلوين الخيوط المغزولة بألوان مختلفة،



رسوم تشخيصية لنسيج قبطي



نموذج لنسيج على شكل زهرة

فمنسوجات عصر الدولة الحديثة، وخاصة منسوجات توت غنج آمون والملك تحوتمس الرابع مثال لتمكن المصري القديم من علم صباغة الألياف. واستخدم الصبغات النباتية، وغمر الخيوط في أحواض الصباغة واستخدم المثبتات مثل الشب الطبيعي، أملاح الحديد والترترات والتانين والبول المخمر المشبع بالأمونيا ورماد الأخشاب.

واستخلص المصريون من النبات: نبات النيلة الأنديجو والنيلة البرية وزهر الكتان ونبات الفوة والحناء والعصفر (القرطم) وقشر الرمان.

المنسوجات القبطية

عندما فتح العرب المسلمون مصر في العام 640-642 وجدوا صعوبة في نطق ايجوبتس اليونانية، فنطقوها قبطي أو الأقباط إشارة إلى مسيحيي مصر تمييزا لهم عن مسيحيي العالم.

وقد كان الفن القبطي مكملا للمتغيرات التاريخية بتأثير الوجود اليوناني والروماني ومعاناة وهموم المصريين في رؤية نابعة من أفكارهم وتراثهم على مدار تاريخهم وإيمانهم، وصنعوا الملابس المزينة لتكون الملابس المناسبة لميلادهم الجديد وخلودهم بعد ذلك.

وتميزت منسوجات تلك الفترة عن مثيلاتها الفرعونية والرومانية بألوانها الزاهية المنسوجة من خيوط الكتان والصوف، وقد أبدع النساج في إنتاج النسيج القباطي (المعروف في العصر الفرعوني) وهو أسلوب اللحمات غير الممتدة، وهذا الأسلوب أقرب إلى التطريز مما سهل نسج موضوعات مصورة غاية في الدقة مثل البورتريهات الشخصية الثلاثية الأبعاد، وظهور مكثف للزخارف الهندسية والطبيعية من البشرية والحيوانية والنباتية والموضوعات الأسطورية المصرية القديمة واليونانية، وهي موضوعات حيوية تهم الديانة المسيحية مثل الخلاص والعقاب والخلود والمحن والصعاب، مثال قصة أضحية إبراهيم وصور للنبي داوود والنبي يونس والحوت، وعناصر من قصة يوسف عليه السلام وقميصه الملون.

النسيج الإسلامي

عمل المسلمون على تشجيع وتطوير وازدهار صناعة المنسوجات. وقد ابتكرت عدة طرز وطرق للنسج وهي طرق غير بسيطة تتطلب مهارة فائقة وأنوالا مركبة وتطويرا لنظام عمل عدد كبير من الصناع. وقد أولى الخلفاء مصانع النسيج ودور النسج أهمية خاصة إلى جانب تنظيم الرعاية الاجتماعية التي تحفظ لهم حقوقهم وتنظم أعمال طائفة النساجين (الصبي - الأسطى - شيخ الطائفة النقيب)، وانتشرت مراكز صناعة النسيج في مدن مصر في الوجهين البحري والقبلي.

وكانت هذه المراكز ذات شهرة عالمية، يقصدها كل من يرغب في تعلم صناعة النسيج. ومن أهم هذه المراكز: الفسطاط التي تعتبر أول مراكز الصناعة في مصر الإسلامية، وكان لها شهرة واسعة تحدثت عنها المصادر التاريخية، ويشهد على ذلك العدد الكبير من منسوجات الكتان والصوف بالمتحف، وتشير المصادر العلمية والأثرية إلى أن الفسطاط كانت مركزا لصناعة السجاد في العصر الإسلامي حتى العصر المملوكي، وأنها كانت تنافس بلاد فارس في هذه الصناعة.

القاهرة: وهي عاصمة الخلافة الفاطمية، وكانت مركزا لمختلف الحرف والصناعات، وبصفة خاصة صناعة المنسوجات. وذكر المقريزي في خططه أن الخليفة الفاطمي المعز لدين الله قد أنشأ بها «دار الكسوة للكعبة المشرفة وخُلع التشريف» التي كانت تمنح للأمراء والوزراء وكبار رجال الدولة.

كما أنشئت دار الديباج لصناعة نسيج الديباج (الحرير)، وازدهرت مصانع النسيج وانتشرت في القاهرة خلال العصر المملوكي حيث كانت تصنع فيه الخلع الفاخرة والأزياء المملوكية المختلفة.

الإسكندرية: وكانت الإسكندرية من أقدم مراكز صناعة النسيج، واشتهرت في العصر الإسلامي بالمنسوجات الحريرية والصوفية والكتانية المطبوعة والمطرزة والمذهبة، واشتهرت دمياط في العصر الإسلامي بمنسوجاتها المتميزة. وفي متحف الفن الإسلامي قطعة تنسب إلى الخليفة الفاطمي الحاكم بأمر الله صنعت في طراز دمياط عليها رسوم طيور منسوجة بالحرير المتعدد الألوان.

وتعتبر مدينة شطا أحد مراكز صناعة النسيج، ولها طرزها الخاصة منذ العصر العباسي حتى العصر الفاطمي. ويضاف إلى تلك المراكز مدن تنيس وتونة ودبيق، أما مراكز صناعة المنسوجات في الوجه القبلي: فقد اشتهرت الفيوم وقرية القيس بمحافظة المنيا التي عرفت بالمنسوجات السميكة من الكتان والصوف.

ومدينة البهنسا أهم مراكز الصناعة في صعيد مصر، ومن أهم مميزات منسوجات البهنسا أنها كانت تصنع من الصوف والكتان السميك وبها زخارف حريرية متعددة الألوان، وكانت تصنع بها الستور والاستبرقات وأشرعة المراكب والخيام والستائر والبسط والفساطيط والخيام وبأصباغ لا تتغير.

وتمتاز قطع النسيج المصنوعة في البهنسا باحتوائها على أشرطة زخرفية أفقية داخلها رسوم حيوانات أو طيور محورة، ويسجل عادة على هذه القطع كلمة البهنسا.



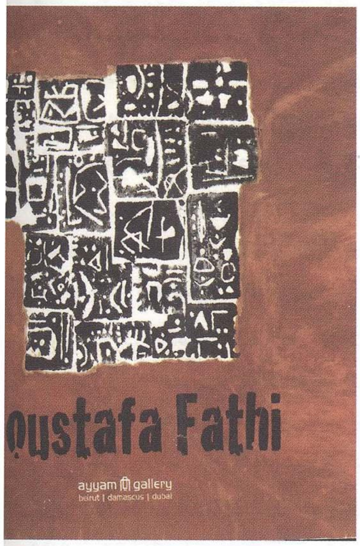
نسيج عثماني مزيّن بزهور القرنفل



حامل آنية العطر من الكتان المزين بالخرز الأزرق من العصر الفرعوني

مكتبة «الفنون»

إعداد: جمال بخيت
صحافي - الكويت



مصطفى فتحي

من إصدارات أيام غاليري، كتاب «مصطفى» الواقع في 100 صفحة من القطع المتوسط، ويتناول السيرة الذاتية للتشكيلي السوري مصطفى فتحي، ويعرض لأهم محطات مشواره الفني كأحد الفنانين المثقفين الذين تتميز أعمالهم بمرجعية الماضي، والحاملة إشارات إلى التيارات الفنية التي تجمع الماضي بالحاضر. وتتميز أعماله الفنية بإبداعات التأثير وفنون الكولاج، وفتحي أحد فناني سورية الذين ينتمون إلى الجيل الثاني من مؤسسي الفنون التشكيلية وخصائص المحترف السوري بعد محمود حماد المؤسس الحقيقي للفن الحديث في دمشق.

تحرى مصطفى فتحي خلال سنوات طويلة النماذج المبعثرة بين الصحارى والوهاد والحقول، فقد انتشرت أبحاثه الميدانية على مساحة شاسعة من الأرض السورية، من مناطق دير الزور وأبوكمال في الشمال حتى جنوب حوران، عبورا بمعرة النعمان وحلب وحماة ودمشق، وخلص بعد هذه التنقيبات الحية إلى حقيقة أن الإبداعات الخام أو «البكر» (غير المثقفة) للفلاحين والبدو تملك خصائصها الجمالية الشمولية الممتحنة بخبراتها المتراكمة عبر آلاف السنين ومئات الأجيال من التقاليد الأدائية والصناعية المحلية، متميزة بالبساطة وقوة التعبير والارتباط الحسي بالأرض وخصائص البيئة الجغرافية، هو ما يميزها عن الفنون المثقفة المتمركزة في المدن، والتي تحولت عبر السنين إلى فنون نمطية مصقولة لا تخلو من التصنع، فاقدة أبرز ما في المادة الصباغية وهو كيانها الطبيعي وخاماتها «البكر» معتمدة على بديل بلاغي، هو المبالغة في مهارة الصناعة و«الصنعة الباروكية»، يذهب في تنظيراته أبعد من ذلك حين يربط بين التشكيلات اللونية في الأقمشة الشعبية ونواظم تقسيمات زراعة الحقول المفتوحة على الشمس والأفق وفق نظام الأسهم (كإشارة) أو النظام المشاع كفلسفة جمعية، هو ما غرس برأيه روح الانفتاح والتسامح وعدم التعصب والقدرة على التوليف مع الثقافات والصناعات الوافدة أو العابرة ركز فناننا اهتمامه على الأعمال الفنية التي ينجزها أصحابها من أجل حاجاتهم الشخصية اليومية، مثل تزيين المنازل أو الخيام، بحيث تتحول الزخارف الهندسية إلى إشارات سحرية مختزنة تشبه الأوشام أو التعاويذ، كثيرا ما تستخدم نفايات الأقمشة أو الأزرار أو الأصداف أو البلاطات المجزأة اللامعة في الترصيع (مثل الفسيفساء).

تقترب بعض بحوثه من عقيدة جان دوربوفي الذي اكتشف أصالة «الفن البكر» غير المثقف، والمصدوع بتجربة معاشة عمودية وجودية.

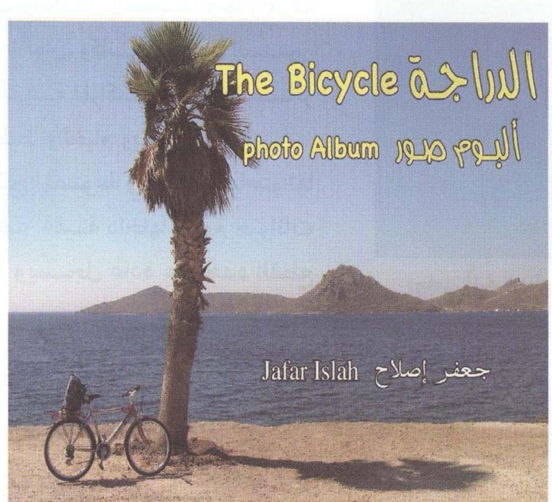
ويعرض الكتاب لنماذج إبداعية من رسوماته وتطورها الفني خلال سنوات احترافه الفن كرسام ومبدع.

الدراجة.. ألبوم صور

يصور الفنان التشكيلي جعفر إصلاح الدراجة وتحولات صناعتها واستخداماتها في بيئات متنوعة، وفي كتابه «الدراجة.. ألبوم صور» يوثق بتلقائية مصورة الدراجة عبر رحلاته المتعددة إلى مناطق كثيرة في العالم.

الدراجة صديقة البيئة منذ اختراعها من قبل الكونت دي سيفراك في العام 1690، والدراجة الهوائية تلعب دورا حيويا في ازدهار الحياة الإنسانية باعتبارها إحدى وسائل المواصلات والنقل منذ ذلك التاريخ وحتى وقتنا الحاضر، وشهدت الدراجة فيما بعد تطورا ثوريا عندما واتت الألماني دريزدي ساوريرون العام 1818 فكرة العجلة الأمامية وتركيب مقود لها.

ويعرض الكتاب أنواعا كثيرة وصورا على بطاقات بريدية للدراجة منذ حقبة العشرينيات من القرن الماضي، وترسم مجموعة الصور التي التقطها جعفر إصلاح خلال رحلاته إلى دول العالم، ترسم بدقة العلاقة القوية بين الإنسان والدراجة التي أصبحت الوسيلة الآمنة للنقل والمواصلات في معظم المدن والقرى، خاصة في الآونة الأخيرة، ومع زيادة التلوث والازدحام في المدن وتزاحم الحياة والسكان على كوكب الأرض. وفي الكتاب الذي يقع في 127 صفحة من القطع المتوسط صور للدراجة من مصر وتركيا وأسبانيا وتنزانيا وبريطانيا وفيتنام والهند.



الفن التشكيلي الكويتي المعاصر

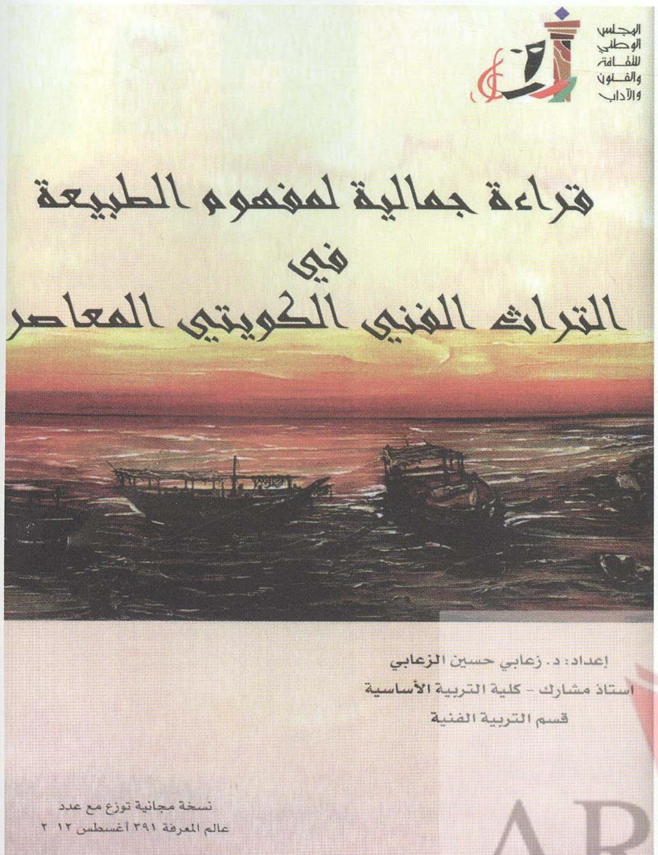
يرصد كتاب «الفن التشكيلي الكويتي المعاصر» للمؤلفين الدكتور عادل المصري والفنان حميد خزعل قصة الفن التشكيلي المعاصر في الكويت، وبعض محطاته التي تتبع خلالها المؤلفان التجميع والتسجيل التاريخي، وتأتي أهمية هذه الدراسة من أنها تنقل للمتخصص من دارسي الفن والمتلقين من العالم كله صورة عما يدور في الحركة التشكيلية في دولة الكويت، مع محاولة ربطها بالتراث الحضاري والفني لهذا الشعب قديما وحديثا، حيث يعتبر الأساس والقاعدة الفكرية التي تكون أبعاد الشخصية الكويتية المعاصرة.

يسعى الكتاب للوصول إلى حقيقة أن لكل مجتمع حاجته الجمالية، التي تفرض ملامح شخصيته وهويته الفنية، وأن هذه الحاجات تؤدي إلى التوازن فيصبح نتاج هذه المحصلة فنا يعطى للإنسان في كل مكان، وله صفة البقاء. إن الاستعراض الذي يقدمه الكتاب يخرج بالتجربة الفنية من إطار مسارها التقليدي إلى اعتبارها ضرورة حضارية واجتماعية بل مشاركة عضوية وفعالة في بناء المجتمع، فبعد أن نستعرض تجارب الفنانين التي سوف نسعى إلى ربطها بالتكوين الحضاري والاجتماعي والنفسي للشعب الكويتي نتطرق إلى الدور المهم الذي يقوم به الفنانون في مجالات الحياة العامة، والمشاركة الإيجابية التي قاموا ويقومون بها في بناء صرح مجتمعهم الصاعد ساعين إلى النهوض به، ولعل معالم هذه النهضة تبدو في الأفق بجهود الشباب من الفنانين وبخبرات الطلائع من الأجيال السابقة وحتى رعاية الدولة بكل أجهزتها لمستقبل هذا الشعب.

قراءة جمالية لمفهوم الطبيعة في التراث الفني الكويتي المعاصر

قراءة جمالية لمفهوم الطبيعة في التراث الفني الكويتي المعاصر، الكتاب للمؤلف الدكتور زعابي حسين الزعابي، وصدر ككتاب تعريفي لإصدار «عالم المعرفة»، المؤلف يطرح في الكتاب رؤيته الفنية للتراث الفني الكويتي ودوره الحضاري.

ويستعرض المؤلف التناقض الموجود بين النظرة الجمالية في الفن الكويتي والنظرة الغربية في النظر إلى العالم، ويطرح إشكالية قراءة جديدة لمفهوم الطبيعة في الفن التشكيلي الكويتي، ويستعرض نقطتين الأولى تقول إن هناك قراءة ليس باستطاعة أحد ألا يتوقف عندها، وتقوم على تفسير الفن التشكيلي في الكويت على أساس النظرية العرقية التي تؤكد الإلحاح على المفاهيم الجمالية للتراث ونفي منجزاتها الإبداعية وإرجاعها إلى أصول تاريخية يونانية، إلى جانب اتهام الفكر بالعجز عن التخيل أو إدراك الواقع والطبيعة، ويطرح الكتاب إشكالية الدراسة وفروضها وأهميتها التي تعتبر أحد أهم المداخل لربط الممارسات التطبيقية ببرامج التعليم العام للفنون في الكويت وبالتراث التشكيلي للفنانين التشكيليين فيها، والمفاهيم الجمالية باعتبار هذا التراث الجمالي واحدة من وسائل التربية وتكوين الشخصية العربية الكويتية والاستمرار التاريخي للشعوب والحضارات.

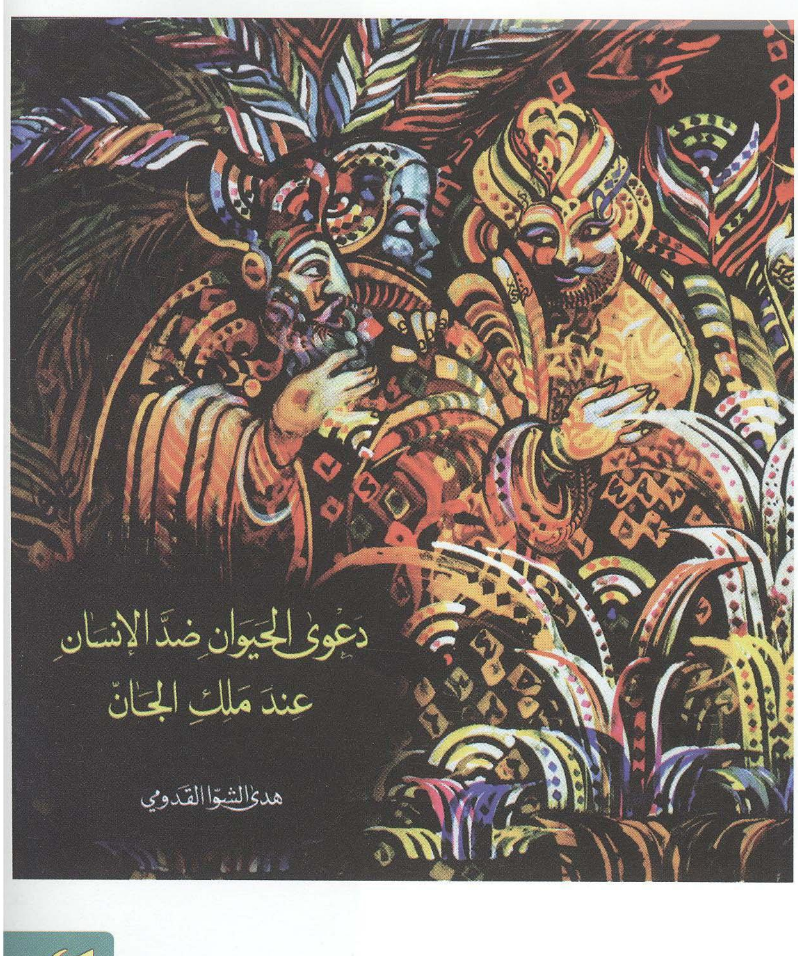


وتخلص الدراسة إلى نتائج منها أن الفنان الكويتي اتجه إلى التجريد الجمالي ليحرر اللون والشكل من قيد الواقع والتجاوز لمحاكاة مظاهر الطبيعة، ليس من منطلق الخوف أو التكيف مع التحريم الديني، لكنه اتجه إلى التجريد، لأن قضية الفن هي أن يبدع في إطار منطلق التوحيد الذي ترجمه إلى لغة وأساليب ومبادئ جمالية وفلسفية في الرؤية.

أما النتيجة الثانية فهي محاولة الفنان الكويتي البحث عن جمالية أخرى وراء حدود الواقع، اتجه إلى كشف أبعاد تنظيم عالم المادة في الكون، فلا نجد نقلا مباشرا للطبيعة بل علاقات فنية تنطلق من النظم والمعاني المجردة، ويتم ذلك عن طريق هندسة أشكاله والاستعانة بأنظمة بنائية تساعد العناصر الطبيعية على قابلية التكرار، والعكس لتزكية الشعور بالتقرير والخلق اللا نهائي.

وأخيرا تقول النتيجة الثالثة إن المنطلق الشكلي الجديد أوجد توزيعا جديدا للأشكال في الفراغ، يحدد خصوصية تناول الفن الكويتي للطبيعة وعناصرها، وتبين أن هذا التوزيع للأشكال في تعاقبها بالحيز الفني يتبع المنظور الروحي، وذلك وفقا لأنظمة وهياكل رياضية تبرز قيمة الأشكال الحسية والتعبيرية من دون أن يشوه المنظور حقيقتها، وهكذا تبقى الرسوم إسقاطا للأشياء وليس انعكاسا لها.

أدب المناظرة في دعوى الحيوان ضد الإنسان عند ملك الجان



«دعوى الحيوان ضد الإنسان عند ملك الجان»، كتاب للمؤلفة هدى الشوا القدومي صادر عن دار الساقي بالاشتراك مع معهد الدراسات الإسماعيلية.

يهدف الكتاب عبر تأملات تراثية إلى وجود مجموعة سرية من الكتاب أطلقت على نفسها اسم مجموعة «إخوان الصفاء وخلان الوفاء»، عاشت في العراق في عصر الدولة العباسية في القرن العاشر الميلادي، كتابة رسالة طويلة عن حكاية الحيوانات التي رفعت دعوى قضائية ضد الإنسان تطرح فيها السؤال الآتي: ما الذي يعطي الإنسان الحق في السيادة على الحيوانات وبماذا يفتخر علينا؟ هذه الرسالة الثانية والعشرون من موسوعة اشتملت على اثنتين وخمسين رسالة أطلق عليها اسم رسائل إخوان الصفاء وخلان الوفاء.

وتشير المؤلفة في مقدمة الكتاب إلى أن الرسالة بمعناها الواسع تعد نموذجا من أدب انتشر في العصر العباسي وهو أدب المناظرة، أي فن المجادلات الكلامية بين الفقهاء والفلاسفة والعلماء بإيراد الحجج والأدلة والبراهين التي تهدف إلى إظهار الحق وإثباته.

وتستوحي المؤلفة القصة موضوع الكتاب «دعوى الحيوان ضد الإنسان عند ملك الجان» من الرسائل الأصلية في رؤية أدبية تقدم خلالها للناشئة والقراء قصة من التراث العربي القديم، في محاولة لتحفيز هذه المجموعات من الناشئة على الاطلاع على الرسالة الأصلية في المستقبل والاستمتاع ببلاغتها، وأعاجيبها وتذوق معانيها.

أخير

ثقافة اغتيال الآباء

يسود العقل العربي الشاب اليوم ثقافة بذرت بذورها ثورات الشعوب العربية، تقوم على إحداث قطيعة معرفية بين الجيل الشاب الثائر والأجيال السابقة عليه، وقد بدأت تعلن عن نفسها بالرفض التام من الشباب لآبائهم، ليس اعتراضا على أفكارهم فقط، بل سعيا لحذف وجودهم من مواقع المسؤولية، بزعم أن الآباء ارتضوا الحياة فى ظل الأنظمة الثقافية المنهارة، وانتسبوا فلولا لها، وأن الأجيال الشابة هي أجيال من دون معلمين، وأن الثورات هي محض فعل في الفارغ، لم يمهد له بمواقف خلخلت الأبنية القديمة، ولم يأت نتيجة فكر عارض ما كان سائدا قبل الثورة، وثقافة ناوأت الثقافة المهيمنة، وفنون كشفت عورات ما كان قائما، وتسللت إلى
على فعل الثورة.

ثقافة اغتيال الآباء هي ثقافة تحطيم بنية الأسرة وبنية المجتمع القائمة عليها، وهي ثقافة فصم عرى التطور المنشود داخل العقل العربي، وخلط من دون وعي بين المجايلة والأيديولوجية والتباين الاجتماعي، وإنشاء لقواعد ثقافية جديدة من عدم، وبث فنون متوقفة عند فعل الثورة الظاهر ودائرة حوله، وتصور ميتافيزيقي للزمن، يجعل كل مرحلة تبدأ عند نقطة ما، دونما اتصال بينها وبين المراحل الزمنية الأخرى، فالثورة الفرنسية لم تنفجر بتحطيم سجن الباستيل 1789، بل بدأت بوعي الشرائح الاجتماعية المطحونة بقيمة حريتها وكرامتها وحقها فى المساواة، وهو ما غرسته فيها ثقافة التنوير وفلاسفتها من بدايات القرن الثامن عشر حتى قيام الثورة، وفي مقدمتهم فولتير ودفاعه عن الحريات المدنية ودعوته للإصلاح الاجتماعي، ومونتسكيو الذى دعا إلى نظرية فصل السلطات، وجان جاك روسو صاحب فكرة العقد الاجتماعي ودنيس ديدرو الذي هز بمقالاته ومسرحياته بنيان النظام الاجتماعي القائم قبيل الثورة، وقبل هؤلاء جميعا ديكارت في القرن الأسبق الذي خلخل البناء اليقيني بثبات العالم، ودعا إلى الشك طريقا للوصول إلى اليقين.

والأمر كذلك مع كل ثورات العالم، الروسية والصينية والكوبية والمصرية المنفجرة العام 1952، والجزائرية المنتصرة العام 1962 وغيرها، فكلها نهضت على أبنية فكرية حركتها، وعقول صاغت تنبؤاتها لأفكار قابلة للتحقق، ومجتمع حلم بها، وتبناها حين صارت حدثا فاعلا، وإحداث قطيعة معرفية بين الثوار وآبائهم يجرد فعل الثورة من أي أيديولوجية حاضنة له، ويضع على كاهل الثوار عبء الحركة إلى الأمام من دون قواعد فكرية تحكم هذه الحركة، ومن دون أجيال داعمة، وثقافة تحول شعارات الشارع إلى مضامين ثورية، تحمي فعل الثورة، الذى يسرق بليل، من تنظيمات اختبأت طويلا تحت الأرض، بينما الثوار في شغل عنها بمعارك اغتيال الآباء.

حسن عطية

ناقد – مصر

رسم وقصيدة

شعر: إكرام عبدي*

رسم: عفيفة العيبي**

ترانيم على خاصرة الموج

«لا وقت للبحر لكي يتحدث مع الرمل: مأخوذ دائما بتأليف الموج» (أدونيس)

أولد عند كل رفة بحر،
بعضي يسافر في سلسبيل
حلمك،
وبعضي الآخر
تسلمه أمواجُك
إلى شواطئ الواقع،
أيها الواحد المتعدد
في ترانيم عزفك
في طحالب فوضاك
في وشوشات محارك
في احتمالات لازوردك

لا أريد لعيني أن تسبح
في موج غير موجك،
لا أريد لأناي
ان تستبطن ذاتي إلا في غورك،
لا أريد لخلاياي
أن تحيا
إلا من بلورات مائك،
لا أريد لحنيني
أن يشتعل إلا في حوض ذاكرتك،
عريك
علمني سفر الأقاصي،
كنه المستحيل،
لذة المجهول،
مدارات الحلم،
انكسار الزمان
في جسدي المدى،
يا لغة
في غورها خبأت ذاكرة جسدي،
في كثافتها تتناسل شهوتي،
وبين صخورها يرتطم صمتي.
شيخ أنت
أنهكته الشكوى،
شذبته الحكمة،
وفضحه التيه.
يا جرحا في خاصرة الكون،
ومنتهك عرض الأرض،
وإن سافرت في الأعماق،

فذكرى أول شهوة
تغريك كي تعود لحضن البر،
على أديم مرآتك
تتفتق زهيرات النجوم،
وتغرق غيوم اليأس،
يا ثوبا منسوجا من طحالب الخوف

نفترشه ولا نلبسه،
يا بيتا من فيض
نلوذ به ولا نسكنه،
وإن سكناه صاح:
"هذي نطفتي ردت إلي".



* شاعرة – المغرب.

** فنانة – العراق.